

Sulla architettura e sulla scultura in Venezia

Pietro Selvatico

SULLA

ARCHITETTURA

E SULLA

SCULTURA

IN

VENEZIA

DAL MEDIO EVO SINO AI NOSTRI GIORNI

STUDI

DI P. SELVATICO

per servire di Guida estetica

CON SETTANTA VIGNETTE IN LEGNO ED UNA TAVOLA IN RAME



VENEZIA

Coi Tipi dell'I. R. Privil. Stabilimento Nazionale dell'editore

PAOLO RIPAMONTI CARPANO

ED IN MILANO, GALLERIA DE CRISTOFORIS N. 18, 19, 20

MDCCCXLVII

La presente opera è posta sotto la tutela delle veglianti Leggi, avendosi adempiuto a quanto esse prescrivono.

A Sua Altezza Reale

IL PRINCIPE GIOVANNI

DUCA DI SASSONIA

Altezza Reale

Voi che viveste molt'anni sotto il cielo ispiratore di Italia bella, e dinanzi ai monumenti della passata nostra grandezza imparaste a conoscere le molle efficaci che impressero a Dante la sua forza generosa, la sua sublimità santa: Voi che apprendendo la dolce favella di Lui, e i libri meditando che a sì alto verso sollevarono quell'anima gigante, poteste in così eletto modo far apprezzare alla dotta Germania le bellezze del Poema Divino, non isdegnerete, io confido, o Principe, di accogliere benignamente un libro che tenta mostrare la magnificenza dei monumenti eretti da quella insigne repubblica nostra, a diritto chiamata dal fiero Astigiano Del senno uman la più longeva figlia.

Me fortunato, se perdonando allo scarso merito del lavoro ch'oso di intitolarvi, vi piacerà accettarlo, Altezza Reale, come un testimonio della ossequiosa stima che vi porta un Italiano, il quale ponendo ogni suo pensiero nelle glorie della patria, tien fra le cose più caramente dilette, il vederle cotanto onorate da uno de' più elevati ingegni stranieri.

Sono con profondo ossequio

Di Vostra Altezza Reale

Dev.mo Obb.mo Servitore

Pietro Estense Selvatico.

AL LETTORE

> Altra città non vi ha forse al mondo che gareggi
> con Venezia nella magnificenza dei monumenti.
>
> CARRER.

Chi deve scrivere sull'arte ch'ebbe vita in Venezia non ha nulla da dire intorno a quelle età gigantesche della romana dominazione, in cui la architettura e la scultura parlavano forte parola alle moltitudini, rivelavano la brama incessante del popolo Re a sfoggiare in ogni sorta di pubbliche splendidezze. Quando Roma imperava su tanta parte di mondo, le isole che ora formano la presente Venezia erano forse paludi ed alghe insalubri, fra cui il povero pescatore, lontano dai sanguinosi trionfi delle legioni romane, vivea misera ma tranquilla vita.

Quando Roma sfasciata dalla corruzione crollò, corsero a quest'isole, come a sicuro ricovero, i cittadini di Padova, di Aquileja, di Altino, di Concordia, di Oderzo, che il furibondo rapinare dei Barbari cacciava dalle rimpiante terre natali. Quegli sventurati, quantunque da popolose città venuti, non potevano di certo dare all'arte efficace pensiero, tanto il doloroso esilio e le improvvise fughe li avea d'ogni agiatezza privati.

Eccetto poche statue e fregi architettonici, tolti per lo più alla Grecia dalle vittoriose navi della Repubblica, Venezia nulla può offerire d'arte antica all'artista ed all'archeologo. Le seste e gli scalpelli in essa non cominciano a lavorare se non nei buj secoli che sogliamo invilire col nome di barbari. Ma fu appunto in quei secoli che Venezia distendendo per tutti i mari proficui commercii, giunse a dissipare così le nebbie dell'ignoranza, che al compiersi della seconda crociata ella godea di già i frutti di una energica e libera civiltà. Allora giovata dalle ricchezze che vengono dal florido trafficare, giovata dall'ingegno attuoso del mercadante che porta in ogni ordine di idee la stessa nobile arditezza da cui è condotto nelle ben ponderate intraprese, divenne il più famoso porto del mondo, l'anello che annodava l'Oriente coll'Occidente, quindi il più gran centro d'attività che l'Europa, l'Asia e l'Africa mediterranea avessero nel medio evo. L'era in cui una nazione manifesta più attivi i commercii, più diffuse le industrie, fu sempre e sarà, il vertice della

sua grandezza morale. E Venezia ne offre nel Medio Evo prova irrecusabile col prosperare delle sue arti. Fu allora che questa ardita pellegrina dei mari cominciò ad architettare secondo le maniere de' varii paesi d'Oriente, a cui dirizzava di continuo le coraggiose sue vele. Fu allora che pur tramescolando lo sfarzo dei Bisantini all'arabe fantasie, e queste col correre de' secoli inviscerando colle corrette eleganze dell'antica arte romana, seppe alzare moli originali come il sito ov' ella riposa, carezzevoli, festose, amabili, come il ritmo della sua favella, come l'acque della sua laguna.

Basterebbe anche rapidamente svolgere la storia della sua architettura per chiarire quanto nelle età mezzane fosse grande Venezia; ma non si farebbe a sufficienza conoscere il sentimento artistico da cui fu sempre nei giorni del suo splendore dominata, se non vi si aggiugnessero le vicende della statuaria e della pittura, che son coll'opere della sesta più che non si creda, legate. Imperocchè nel Medio Evo, e fino nel disprezzato secento, l'arte era una, e come una da tutti consideravasi, nè concepivasi neppure il pensiero di spartirla in più rami come facciamo oggidì; così che il costruttore dell'edifizio sia diverso dallo scultore e dal pittore che devono decorarlo. L'architetto di que' tempi, in tutte l'arti peritissimo, ripensava ogni parte anche accessoria di una fabbrica coll'idea dell'insieme, quindi la mente dirizzava a quella splendida unità di concetto, da cui scende, come rivo da fonte, l'armonia tanto da noi ammirata nelle antiche come nelle vecchie costruzioni, e tanto indarno desiderata nelle moderne.

Perciò io credo che nessuna delle arti primarie pertinenti al bello visibile, dovrebbesi dalla architettura separare, giacchè è ufficio di queste arti, farsi a così dire la parola indicativa degli edifizii, affinchè sieno più agevolmente intesi dal popolo. La scultura in particolare, allorchè divisa dalla fabbrica, simiglia un linguaggio morto, un frammento da cui è impossibile indovinare lo intero, una forma scompagnata dall'idea, quindi priva di significazione o di importanza. Nè questo è concetto mio, ma di tutti i popoli, dai Greci antichi sino alla metà del secolo sestodecimo; perchè i Greci più d'ogni nazione ingegnosi a collegare nelle arti il bello coll'utile, voleano col mezzo della scultura far apparire la differente destinazione dei loro edifizii pubblici: e Roma valevasi della statuaria per indicare l'uso a cui andavano consecrate le superbe sue costruzioni: e gli architetti delle ardite cattedrali archi-acute credevano meglio lanciare sino al cielo il fervido pensiero del cristiano, mostrandogli scolpiti dalla porta all'altare innumerevoli re, santi, ed angeli in adorazione dell'Eterno Amore. Fu la scultura che seppe per tutto il decimoquarto e buona parte del susseguente secolo, invitare a religiosa

pietà dinanzi agli eleganti sepolcri della insigne scuola pisana, e più tardi, davanti a quelli leggiadrissimi del Rinascimento. Che se dopo la metà del secolo decimosesto, la statuaria si isolò talvolta dal monumento, a fine di ornare gli ambiziosi musei, o salita ad orgogliosa independenza, trascurò la linea architettonica, prima bellezza dell' edifizio, ciò vuol dire ch' essa già portava dentro da sè i semi della sua corruzione, e più non mirava che ad allettare gli ozii lascivi od iniqui di una decomposta aristocrazia.

Codeste riflessioni mi persuasero quindi a strettamente congiungere nel presente lavoro la statuaria colla architettura; e tanto più volentieri che gli edifizii veneziani alzati nel medio evo e nel quattrocento son per la maggior parte opera di statuarii, i quali aveano cura di decorare la fabbrica da essi immaginata con lavori del loro stesso scalpello. Tanto le costrutture di quelle età erano condotte dagli scultori, che in Venezia non forse una volta troviamo inciso sulle muraglie il nome di un architetto, ma se nome pur si rinviene, è quello di un valente nell' arti plastiche; il quale poi con modestia ignota oggidì, si intitola umilmente Lapicida, *o* Tagliapietra: *fatto codesto che più di molti vale a provare, come anche le arti in cui prende maggior volo il pensiero, sapessero nei trascorsi secoli uscire dai più volgari mestieri, appunto perchè base dei volgari mestieri era allora e la fratellevole trasfusione degli insegnamenti col mezzo della pratica, e il disegno imparato da' giovani non a furia di vane teorie e di sterili precetti, ma con lo starsi lunghi anni nelle botteghe de' buoni maestri, vedendoli a lavorare, ed ajutandoli nelle opere loro.*

Le enunciate ragioni parrebbero basteroli a farmi considerare anche la Pittura veneziana come parte essenziale del monumento architettonico, e quindi a non separarla da quello; ma però altre ve ne hanno che mi guidano ad esaminarla isolatamente. Quei tanti freschi che un tempo ornavano sì gran parte dei palazzi, specialmente sul Gran Canale, e li rendevano più graditi alla vista e più splendidamente eleganti, ora quasi del tutto scomparvero, distrutti dalla funesta influenza dell' aria marina. Non rimane dunque altra pittura monumentale (ch' è quanto a dire murale) fuor del musaico: e questo se nel duomo di Torcello, nell' altro di Murano e più in S. Marco, trovò largo campo per operare, non giunse però a quel mirabile spiritualismo d' affetti, che rende la pittura efficace sull' animo e la fa eccitamento energico di elevati sentimenti. Eccettuati i musaici dei tre luoghi indicati, la Pittura in Venezia non forma parte intrinseca e necessaria degli edifizii; per conseguenza non è di quelli più il simbolo, e la muta parola: sta da sè: vive di vita propria, nulla curante che la muraglia da cui va circondata

abbia luce, ornamento e forma che risponder possano alla estensione ed all' importanza del suo concetto. Coll' introdursi della pittura ad olio, il quadro dipinto sulla tavola o sulla tela vien trasportato ove più talenta: soventi volte viene allogato all' artista senza che dapprima abbiasi avuto in mira il sito ove dovrà collocarsi. Le sole pitture, dopo i musaici, che in Venezia avrebbero potuto offerire idee strettamente congiunte all' indole ed allo scopo della architettura, sarebbero state molte Ancone *del trecento e del quattrocento, ma il più gran numero di queste, o perì, o ci tocca cercarlo nelle private gallerie e nelle pubbliche, frammisto a dipinti in diametrale opposizione con esse, sì pel soggetto, sì per lo stile; o veramente vanno circondate da moderni risarcimenti architettonici, che pajono a disegno congegnati per rompere ogni legame che quelle tavole potessero col monumento serbare.*

La veneziana Pittura io credo quindi si debba considerare da sola, e possa far parte di un lavoro particolare, il quale, se le forze mi basteranno, forse potrò compiere fra non molto. Per ora non do in luce che le mie idee intorno all' Architettura ed alla Scultura di Venezia, le due arti che finora furono meno attentamente esaminate dagli scrittori. Specialmente dell' architettura fiorita nella bella città, ci manca quasi del tutto la storia; e sarebbe la più importante da aversi dopo la politica, imperocchè presso ogni popolo quest' arte è così strettamente legata agli avvenimenti della vita, che di necessità diventa la più evidente testimonianza degli usi privati e pubblici, il mezzo per conoscere il lento procedimento del pensiero nelle nazioni civili. Sicchè un attento osservatore può sui resti dei pubblici monumenti e sulle reliquie domestiche, meglio ancora che nelle pagine de' cronisti, ricostruire, a così esprimermi, le nazioni e persino gli individui, in tutta la verità delle lor costumanze.

Io non presumo di certo offerir qui compiuta una storia della architettura e della scultura in Venezia, la quale ajuti a ben misurare la importanza e la bellezza dei suoi monumenti. A ciò sento troppo deboli le forze mie, le quali avendo dovuto spesso procedere nel cammino senza l' ajuto di buoni libri (perchè i buoni libri storici sull' architettura sono ancor pochi, nè in Venezia soltanto, ma in tutto il rimanente d' Italia) avranno per sicuro fallito il segno più di una volta. Confido per altro di aver raccolto ed ordinato per modo i materiali, che non sarà difficile a più veggente ingegno che il mio non è, il dar opera in seguito ad un libro degno della grande arte prosperata nella fantastica città, la quale nelle età di mezzo come nel cinquecento, provò sola alla discorde Italia, come dalla interna concordia venga la forza, la independenza e la grandezza delle nazioni.

Quantunque politicamente parlando, si debbano comprendere sotto il

nome di Venezia anche le isole e i littorali, ove il veneto governo piantossi prima di fissarsi stabilmente a Rialto, pure io non feci soggetto de' miei studj se non la Venezia attuale colle isole che di poco vi si discostano. Nè credo per certo di aver così intralasciato nulla di quello veramente importava fosse detto per la storia della sua architettura e della sua scultura. Tutti gli edifizii antichi delle isole e dei littorali lontani, ora già son periti, salve poche informi rovine qua e là disperse. Di Eraclea che fino al 742 fu sede dello stato, e dove nel 697 fu eletto il primo doge, nulla più rimane che valga ad attestare la raccontata magnificenza dei tempii, dei musaici e dei marmi preziosi che la adornavano. Lo stesso dicasi di Malamocco, che dopo Eraclea accolse il governo fino all'813. Del pari la sì opulente Caorle, Equilio popolosissima, S. Giorgio in Pineto, vetusto e celebre monastero, Lido Muggiore fortezza della Repubblica sino dai primi tempi; Lido Bovense rinomato per la basilica di S. Salvatore, e S. Erasmo, e Sette Vigne, e Castrasia e Marcelliana ed Ammiana ed altre isole ancora, più nulla presentano di veramente considerevole, perchè giovi il farne soggetto di artistiche e di archeologiche osservazioni [1].

Primario scopo di questi miei studii si fu quello di lumeggiare le vicende della architettura e della scultura veneziana a fine di poter dimostrare, per quanto me lo consentiva l'ingegno, in primo luogo quale grandissima pagina si meriti nella storia dell'arte Venezia; per secondo quanto tornerebbe vantaggioso che i giovani avviati alla architettura ed alla scultura studiassero piuttosto le opere condotte dal 1400 sino al 1530, che Venezia conserva bellissime ed in gran numero, che non quelle delle età posteriori.

Per meglio far comprendere a' giovani questo ultimo fatto, parvemi che niun mezzo potesse tornar migliore che quello della via storica. Comunicate col mezzo della storia anche le idee estetiche acquistano forza ed efficacia maggiore, giacchè alle dimostrazioni del ragionamento si congiungono allora le prove sempre persuadenti della esperienza. Ecco perchè un principio qualsiasi, se accompagnato dai più notevoli fatti che lo precedettero o lo seguitarono, mette in chi lo studia più salda radice, che non se venisse svolto per mezzo d'aridi precetti o di metafisiche astrattezze.

Il mio divisamento portandomi di necessità ad esaminare quel maggior numero di monumenti che potevano venir acconci al medesimo, mi lascia qualche speranza possa codesto mio libro farsi non inutile compagno al lettore quand'egli si reca ad osservare le più rimarchevoli opere della

1 Sarebbe a vero dire da farsi un'eccezione per Caorle che ancora conserva il suo S. Stefano costrutto nel 1033; ma quella chiesa fu tanto ristorata posteriormente che forse recherebbe poca luce all'arte veneta il venirla disaminando.

sesta e dello scalpello contenute nell' unica città. Nè per questo presumo d' aver dato intorno a quell' opere una compiuta Guida: a tanto sopperiranno di certo degnamente i valenti che or lavorarono in quella da presentarsi agli Scienziati del IX Congresso.

Se i teneri delle regole al paro che i disfrenati cercatori del nuovo, i quali stimano scopo unico dell' architettura ornamentale quello di sorprendere gli occhi con gradevoli impressioni, senza badare alle domande della ragione, mi troveranno egualmente avverso alle servili dottrine dei precettisti, come all' intemperanza de' capricciosi novatori, non se ne maraviglino, nè mi accusino di contraddizione, senza prima ripensare che io mi schiero fra quelli i quali tengono l' architettura come l' arte di costruire gli edifizii secondo i bisogni civili e sacri dei popoli, e di adornarli in maniera, che l' ornamento indichi la significazione e l' uso cui sono destinati. Perciò, mi pare che i soli bisogni determinino la convenienza di una piuttosto che di un' altra maniera di costruzione, e gli ornamenti debbano esser tolti da oggetti che si riferiscano in via materiale o simbolica a questi bisogni stessi, di modo che valgano ad attestare la destinazione dell' edifizio. Perciò, secondo ch' io penso, le proporzioni architettoniche dovrebbero esser tratte, non da regole fisse, ma da quelle relazioni che l' occhio si forma sulla natura, raffrontando l' ufficio vario dei solidi a sostenere o ad essere sostenuti; relazioni sulle quali nessun uomo dotato di sensi e di ragione perfetta si inganna, perchè fondate sull' esperienza quotidiana delle forze comparative de' corpi, e delle apparenze esterne a quelle rispondenti.

Nè con questo intendo debba la architettura essere serva di una fredda ragione, come voleala il Milizia. Nè mi sottoscrivo alle riforme proposte dal Lodoli che bramava l' ornamento conforme alla materia con cui si dee costruire, e quindi senza avvedersene escludeva dagli edifizii il fogliame scolpito, che nella pietra non può trovare il suo modello. Intendo solo che quest' arte debba essere la rappresentatrice dei bisogni e delle idee contemporanee, non di quelle di una civiltà morta: intendo debba prefiggersi ne' concetti originalità, ma non rintracciarla nel disorganico accozzamento di parti rubate a stili non solo diversi, ma opposti, e surti da pensamenti e costumi differentissimi fra loro. È per questo che l' ornamento architettonico tolto dalla natura vegetale mi pare grandissima bellezza anche adesso, ed una fra le poche che sieno da studiarsi profondamente nell' arte antica e del quattrocento, in tal maniera di fregi maestre inimitabili entrambe, perchè mi pare che gli ornamenti tolti dalle foglie e dai fiori naturali, quando sieno eseguiti colla squisitezza dei bramanteschi e dei lombardeschi, giovino in mirabil modo a dimostrare quel bisogno ch' in ogni tempo fu in tutti i popoli sino i più barbari,

di adoperare cioè nelle grandi festività cittadine e sacre come ne' mortorii, i prodotti della vegetazione, a testimonio del cordoglio e della letizia a cui è portato l'animo negli avvenimenti della vita i più memorabili. Guardato sotto questo punto di vista il fogliame ornamentale, parmi possa farsi mezzo acconcio anche adesso a più facilmente suscitare o rappresentare le idee a cui si destinano i monumenti privati e pubblici della sesta e dello scalpello. Io spero che il mio gentile lettore vorrà perdonarmi questa digressione, allorchè nello scorrere il libro vedrà, come in essa si contengano la ragione ed il criterio dei giudizii in quello esposti.

Aggiunsi a tutto il lavoro un indice per ordine alfabetico, dei luoghi da me presi in esame, ponendo sotto ciascuno in separate caselle, tutto quello che mi parve degno d'essere in essi osservato relativamente alle due arti di cui trattai, l'epoca, se conosciuta, in cui ogni singolo oggetto venne eseguito, l'autore, se noto, e finalmente il numero della pagina ove io ne parlai. Ciò feci affinchè il mio lettore non sia forzato a cercare saltuariamente per tutto il libro quello che più gli torna interessante di esaminare; e trovandosi dinanzi ad un edifizio, ravvisi a primo sguardo tutto quanto in esso vi si contiene di pregevole, sì rispetto alla architettura che alla scultura.

Le vignette interposte al testo non sono di certo tanto numerose quanto bisognerebbe se si volesse far conoscere col disegno tutti i monumenti importanti di Venezia: ma io le usai coll'unico fine di dare al lettore un'idea degli stili differenti che in Venezia si succedettero. Perciò feci trarre le incisioni da quell'opere che più facilmente potevano ajutare codesta mira, perchè più ricche dei caratteri proprii a ciaschedun sistema. Nella stessa guisa adoperai per ciò che spetta alla scultura; anzi accorgendomi come in quest'arte sia molto difficile riconoscere la differenza delle maniere, se l'una con l'altra immediatamente non si confrontino, posi in una sola tavola quattro statue tolte da quattro epoche della scultura veneziana, in cui v'ebbero le maggiori diversità di scalpello.

Pur troppo molte saranno e le ommissioni e gli errori di questa fatica mia, dovuta condurre in troppo più breve tempo ch'io non avrei desiderato: perciò prego que' molti che tanto di me più sanno, a giovarmi con le osservazioni loro, affinchè io valga, quando che sia, a togliere le une e ad emendare gli altri. Un così fatto favore impegnerà di certo tutta la riconoscenza mia, e perchè mi sarà utile ammaestramento, e perchè confido mi verrà innanzi con que' modi benevoli ed urbani che fanno la critica luce di verità, ed anche nella stessa riprensione, dolce confortamento a chi ha lavorato con tutte le forze sue per dimostrare quanto amore lo stringa all'arti della patria diletta, ed alla gentile città, che sempre intese a degnamente accoglierle ed incoraggiarle.

INDICE

DELLE VIGNETTE IN LEGNO E DELLE INCISIONI IN RAME

TAVOLA IN RAME

DIVISIONE DELL' OPERA

E

SOMMARIO DE' CAPITOLI

RINASCIMENTO

IL CINQUECENTO IMITATORE

nei paesi veneti lo stile servilmente imitatore dell'antichità. Michel Sammicheli. — Castello di S. Andrea. — Interno del Palazzo Spinelli. — Palazzo Corner (a S. Polo). — Palazzo Grimani (a S. Luca). — Palazzo Grimani (a S. Maria Formosa). — Porta del Bucintoro (all' Arsenale). — Jacopo Sansovino. — Scuola della Misericordia. — Interno di S. Francesco della Vigna. — La Zecca. — Fabbriche nuove. — La Loggetta (sotto il Campanile). — Scala d'Oro. — La Libreria. — Palazzo Cornaro (a s. Maurizio). — Palazzo Manin. — Chiesa di S. Gimiminiano. — Chiesa di S. Giorgio de' Greci. — Altre Chiese. — Chiesa di S. Giuliano. — Monumento Venier (a S. Salvadore). — Monumento Podacataro (a S. Sebastiano). — Sculture del Sansovino. — Danese Cattaneo. — Girolamo da Ferrara. — Tiziano Minio detto da Padova. — Jacopo Colonna. — Pietro da Salò. — Domenico da Salò. — Tommaso Lombardo da Lugano. — Francesco Segala. — Andrea Palladio. — S. Pietro di Castello. — Facciata di S. Francesco della Vigna. — S. Giorgio Maggiore. — Il Redentore. — Convento della Carità (ora Accademia di Belle Arti). — Chiesa delle Zitelle. — Chiesa di S. Lucia. — Sala delle quattro porte. — Progetto di ristauro pel Palazzo Ducale. — Progetto pel Ponte di Rialto. — Vincenzo Scamozzi. — Antisala della Libreria. — Procuratie Nuove. — Camino dell'Anticollegio. — Porta dell' Anticollegio. — Porta del Magistrato all'Armar (ora Gran Guardia). — Deposito Da Ponte (alla Carità, distrutto). — Progetto pel Ponte di Rialto. — Palazzo Contarini (degli Scrigni). — Ospedale di S. Lazzaro. — Monumento Grimani (a S. Giuseppe). — I Tolentini. — Antonio Da Ponte. — Ristauro del Palazzo Ducale (eseguito). — La Tana (all' Arsenale). — Ponte di Rialto. — Le Prigioni. — Architetti di minor conto. — Paolo Da Ponte. — Giovanni Antonio Rusconi. — Giacomo Bozzetto. — Simeone Sorella. — Daniele Barbaro. — Francesco Zeno. — Bernardino Contino. — Cesare Franco. — Girolamo Grapiglia. — Bartolommeo Monopola. — Opere di ignoto autore. — Altare a S. Gervasio e Protasio. — Monumenti Gritti (S. Francesco della Vigna). — Monumento di Jacopo Pesaro (ai Frari). — Puteale (in campo di S. Giovanni e Paolo). — Altri camini nelle stanze Ducali. — Porta trionfale (nelle logge superiori del Palazzo Ducale). — Monumento da Lezze (ai Gesuiti). — Palazzi.

IL BAROCCO

LA FILOSOFIA E L'IMITAZIONE

IL MEDIO EVO

L' ARCHITETTURA

E

LA SCULTURA ROMANO-CRISTIANA

NELLE ISOLE DI VENEZIA

I.

NEL quarto secolo l'architettura si avviava in Roma e per tutto lo Impero a misera decadenza: le costruzioni cristiane d'allora mostrano sino a qual punto il gusto degli artisti fosse scaduto. Molte fra le norme stupende degli architetti di Grecia e di Roma eransi abbandonate, nè già solo per ignoranza o disprezzo, ma per usi, in causa della nuova religione mutati, i quali impedivano di seguitare le anteriori disposizioni degli edificii. Costantino, tuttochè offerisse di continuo incoraggiamenti agli architetti, tuttochè facesse riparare antiche fabbriche e molte ne murasse di nuove, tuttochè istituisse scuole d'architettura e premii in favor degli allievi, non giunse a giovare un' arte che già s' improntava del corrotto gusto dei tempi, ed alle bellezze che vengono da elegante semplicità volea surrogare ricchi quanto smoderati ornamenti. Ma neppur questi potevansi mostrare sfarzosi come li avrebbe desiderati il monarca, giacchè la povertà dei tempi nol consentiva.

Era quindi necessario che per alzare nuovi monumenti d'una certa apparente magnificenza, si adoperassero marmi già lavorati che aveano altra volta servito a vecchi edifizii fatti ruinosi o dal tempo o dall'ira degli uomini. Gli ordini architettonici mostraronsi dannosamente mutati nelle lor proporzioni, le sculture manifestaronsi goffe, meschine e sgraziate; le modanature e gli ornamenti con ignorante intemperanza profusi. Si adoperarono allora archi senza archivolto, si posero nello stesso peristilio colonne d'ordine e di dimensione differenti. Codesto degradamento si fece ancora maggiore sotto i successori di Costantino. Nugoli di Barbari invasero intanto tutte le provincie dell'Impero, e con più o men durevole dominio se ne impodestarono. I Goti si stabilirono in Germania. i Franchi ed i Borgognoni nelle Gallie, gli Alani e i Visigoti nelle Spagne, i Vandali in Africa. L'Italia infelicissima divenne anch'essa preda di quest'orde nemiche.

In mezzo a così tristi circostanze l'architettura non poteva di certo mostrarsi fiorente, nè trovar vita nuova e vigorosa nei mutamenti che avea dovuto subire; tuttochè alcuni de' principi goti ed ostrogoti, quando s' insignorirono dell' Italia, tentassero di proteggere lettere ed arti, e cercassero d' imitare e di rispettare i costumi, le usanze e le leggi stesse dei vinti.

Teodorico che, allevato alla corte di Costantinopoli, vi avea ricevuta la educazione de' giovani patrizii, si circondò di ministri e di consiglieri versatissimi nelle scienze greche e latine, quali erano Simmaco, Cassiodoro e Boezio. Prodigò somme ingenti per far risarcire a Roma il Campidoglio, le mura, le cloache, e per conservare i pubblici edifizii di Ravenna e delle terme aponensi. Istituì magistrature perchè fossero vegliati i monumenti dell' arti, e volle che restaurandoli si seguitasse lo stile medesimo con cui erano stati costrutti: sapiente previdenza del barbaro principe, che potrebbe servire di aspro rimprovero a quegli architetti de' nostri dì, i quali osano apporre la loggia romana ad una chiesa archi-acuta. Amalassunta, figlia di Teodorico, esercitò del pari un' utile influenza sull'arti d' Italia. Totila, sebbene due volte s' impadronisse di Roma, pure vi serbò tale una moderazione, che Anastasio Bibliotecario ebbe a dire come questo principe vivesse co'Romani in sì amorevole dimestichezza, che pareano suoi figli.

Verso la metà del sesto secolo gli sforzi di Belisario e di Narsete fecero tornar l'Italia sotto la dominazione degli imperatori d'Oriente. Allora Giustiniano vi ordinò parecchi edifizii, ma ne volle a direttori artisti greci che importarono nell' Occidente lo stile

d'architettura a cui egli stesso avea dato vigore e si può dir nascimento a Costantinopoli, stile sul quale dovrò a lungo discorrere in questa prima epoca dell'arte veneta.

Intanto che i predetti avvenimenti confortavano d'una luce, pur troppo debolissima, le tenebre che sempre più si addensavano sull'Italia, Roma s'arricchiva d'oratorii, di battisterii, e più di chiese costruite quasi intieramente sulla forma e disposizione delle basiliche pagane. Nè ciò accadde già per deferenza od abitudine ai riti pagani, giacchè fiera e fino violenta mostravasi la repugnanza dei cristiani al culto degli idoli; ma solo perchè le basiliche in modo mirabile potean convenire a' bisogni del cristianesimo: e la loro distribuzione poi, collegata solo cogli usi civili, nulla potea presentare di avverso o di incompatibile colle idee promulgate dalla religione novella. In esse trattavansi i negozii del commercio e ministravasi la giustizia. Essendo composte di un rettangolo diviso longitudinalmente in tre parti da due file di colonne sormontate il più delle volte da gallerie, chiuse in uno e spesso in entrambi i lati minori da un emiciclo che dicevasi tribunale perchè vi sedeva il giudice, pareano contenere tutte quelle divisioni ed ordinamenti di cui più bisognava il culto de' cristiani.

Le costituzioni apostoliche [1] voleano che la chiesa rappresentasse la navicella di S. Pietro [2]: ora quindi l'adito centrale della basilica pagana valeva a figurare egregiamente l'immagine di quella mistica nave. Gli aditi laterali destinati nell'edifizio civile ad accogliere la folla affaccendata, tornavano convenienti a ricevere i fedeli che la Chiesa volea presenti a'divini sagrificii. Una parte dell'adito centrale *(navis)*, chiusa che fosse da tramezzi, poteva essere riserbata a cantori che salmodiavano le lodi del Signore, e venire fornita d'amboni o pulpiti ad uso de' diaconi per leggervi le epistole ed i vangeli. L'altare, sul quale dovea offerirsi il sagrifizio incruento, trovava posto opportuno all'estremità della nave, poichè colà poteva essere veduto da tutto il popolo. Nell'abside centrale era facile porre una sedia che dominasse egualmente l'altare e l'assemblea. Quivi, in luogo del magistrato supremo, poteva sedere il vescovo, il cui nome, al par dell'uffizio, imponeva il dovere di soprantendere a quanto lo circondava; mentre il clero seduto a destra ed a sinistra, teneva il luogo di quelli che assistevano al

1 Lib. II. cap. 57 e vedi le note aggiuntevi da Cotelier.

2 *In navi Ecclesiae tuto trajici potest*, dice S. Ambrogio — *Sermo de Mirab.* — V. anche S. Bernardo, *Apoleg. ad Ab. Clun.*

magistrato. Le sale poi, ovvero le absidi laterali, potevano servire di sagrestie o di luoghi di purificazione [1]. In causa di tali divisioni la chiesa cristiana era assomigliata talvolta al tempio di Salomone, giacchè al par di quello aveva un portico esterno, una nave accessibile ai fedeli, ed un santuario in cui solo poteva penetrare il sacerdote.

Fu detto con elegante frase che le prime chiese cristiane altro non erano se non tempii pagani rivolti all' interno. Il culto de' gentili infatti essendo intieramente esteriore, esteriore dovea pur essere la decorazione degli edifizii sacri. Ma nella religione di Gesù Cristo che dovea raccogliere nel santuario, intorno ai simboli del Signore, il popolo ed i sacerdoti preganti, e questi far dispensatori della parola e del pane divino a quello, tornava necessario che l'arte volgesse le sue mire a disporre pei riti religiosi soltanto lo interno dei tempii.

Costantino, dopo aver convertito in chiese due vere basiliche pagane, la sessoriana e quella del palazzo del Laterano, ne fece costruire molt' altre sullo stesso modello, e queste per lunghi anni servirono di esemplare a quante sursero in Roma e nei paesi di rito latino. Codeste basiliche erano precedute da un portico (*nartex*) decorato d'ordinario da archi sorretti da colonne isolate. Col tempo il nartex si estese e si sviluppò in una corte quadrilatera circondata da portici, e simile per gran parte alle corti che si vedeano ne' tempii egizii e quindi nell'arabe meschite.

Allo interno la chiesa presentava tre o cinque navi, spartite da due o quattro file di colonne. La parte opposta alla porta d' ingresso piegavasi in emiciclo, ed andava coperta da una vòlta. Le colonne erano spesso differenti nelle dimensioni loro, perchè tolte da differenti edifizii pagani caduti in rovina. Sui loro capitelli s' appoggiavano architravi o giravano archi, al di sopra de' quali alzavasi un muro intrarotto da finestre che, sopportando l'armatura del tetto centrale, sollevavasi di molto sulle coperture delle navi laterali.

Da tutto ciò vedesi che le basiliche cristiane, ad eccezione delle loro colonne antiche e de' mosaici nell' abside, non presentavano fregi od ornamenti che ne facessero spiccar la ricchezza. Hope, anche nel suo grande amore al medio evo, sempre disposto a spregiare il cattolicismo, disse che avrebbero somigliato a vasti granai,

1 Dicevansi questi luoghi *paratorium, oblatorium, sacrarium, secretarium*, e forse tenevano il posto degli antichi Calcidici, ancora sì male conosciuti dagli archeologi.

se non si fossero costruite con alcuni materiali sontuosi [1]. Mà la semplicità dello insieme dava a codesti granai un aspetto così grandioso, che indarno ricercasi nella più studiata disposizione delle chiese moderne.

In codesto fatto tutti gli scrittori d'architettura agevolmente convengono, ma aggiungono poi che le basiliche devono considerarsi come monumenti della decadenza, perchè l'architrave, elementare bellezza dell'architettura romana, è soppresso, e gli archi riposano immediatamente sulla colonna, offendendo così le regole e la solidità apparente.

Una simile antipatia andò sì innanzi negli architetti, che quando quell'erudito ingegno del Canina scrisse sulle basiliche cristiane, intendendo assennatamente a provare come sieno la forma più conveniente anche alle chiese d'oggigiorno [2], si fece a dimostrare con argomenti sempre sofistici, sovente falsi, che in tutte quelle di Roma l'architrave correva sulla colonna quando furono per la prima volta costrutte, e non aveano quell'arco girato sopra di essa come or si vede.

Ecco quindi una delle forme più eleganti che l'arte trovasse mai. una delle forme cui son dovute le maraviglie dell'araba e della settentrionale architettura, e per cui acquistarono snellezza e fantastica leggiadria molti edificii di questa bella Venezia; una delle forme che leva pesantezza a' portici, abbellisce finestre, fa più concordante alle elevate mire del cristianesimo la chiesa; eccola, io diceva, proscritta siccome barbara, e quindi in così fatta barbarie ravviluppata l'architettura di dieci secoli in tutta l'Europa, e di quali dieci secoli? Di quelli in cui sursero a libertà i comuni d'Italia, le crociate francarono l'Occidente dalle invasioni ottomane; la schiavitù fu abolita per tutto; Nicola Pisano, Duccio, Cimabue, Giotto, l'Angelico, il Masaccio infusero sentimento e vita all'arte moderna, e portarono la religiosa al più elevato suo apice; l'Orgagna, Arnolfo, il Da Majano, il Pollajolo, i Lombardi ornarono di stupende e magnifiche moli tutta l'Italia; la stampa si fece riproduttrice e consolidatrice dell'umano pensiero. — A quanto singolari delirii non trascinano le prevenzioni di scuola? Intanto che si lodano a cielo Nicola Pisano, Giotto, l'Orgagna e Arnolfo di Lapo come architetti; intanto che si mostra il campanile di S. Maria del

1 Hope, *Histoire de l'archit.*

2 Canina, *Ricerche sull'architettura più propria dei tempii cristiani e applicazione della medesima* — Roma, in fog. con 52 Tav.

Fiore ed Orsanmichele come capolavori della sesta, si proclama aberrazione del goticismo e di età degenerate precisamente quell'arco involtato sulla colonna, ch'è base ed elemento primo al sistema di costruire di quegli insigni che ho testè nominati. E perchè tutto questo? Perchè Roma pagana non adoperò codesta maniera d'arco; perchè Vitruvio nol comprese nelle sue regole; perchè i rinfrescatori dell'antichità lo esclusero dalla cerchia ristretta delle loro maniere di costruire, anche a costo di surrogare enormi piedritti che rubano spazio e luce.

Se invece gli scrittori e gli architetti avessero preferito un tranquillo esame alla voce non sempre leale dell'autorità, si sarebbero forse accorti che codesta maniera d'arco, surta per necessità di costruzione, fu poi fecondata, illeggiadrita da ingegni liberi quanto vigorosi, e quindi potè farsi germe di splendida vita alla vera arte italiana, quella che dal finire del quattrocento cammina prosperosa fino al cominciare del cinquecento, e che a dritto può dirsi una delle più eleganti, delle più originali e per questo delle più adattabili all'indole ed alle direzioni del pensiero moderno.

Le costumànze politiche e pubbliche de' Romani li obbligavano a tener nelle basiliche e ne' fori ampii i portici, e quindi larghi gli intercolonnii. Vitruvio dice chiaro che pei fori quest'ultimi voleansi larghissimi, perchè frequentissimo n'era il passaggio. Per la ragione stessa teneansi spaziosi gli intercolonnii ne'peristili e negli archi delle case private. I Romani erano talmente persuasi che senza una considerevole distanza fra l'una e l'altra colonna non fosse possibile provvedere al comodo de' transitanti e goder luce copiosa nelle stanze terrene, che piuttosto di avere nelle loro abitazioni intercolonnii stretti con architravi monoliti, preferivano gli architravi di legno. Può aversene la prova in molte delle case di Pompei, ma specialmente in quelle di Diomede e del Poeta tragico. In codest'ultima anzi sussiste ancora, non già l'architrave di legno che dal tempo fu consumato, ma lo stucco da cui era rivestito, il quale fu sostenuto con molta industria nell'istante in cui venne posto allo scoperto, surrogandovi altra trave nuova. Anche gli ultimi scavi di Ercolano presentarono il fatto stesso. Conoscevano però i Romani che l'architrave di legno, gravato dalle sovrapposte muraglie, troppo poco potea durare o domandava almeno frequenti riparazioni, non sempre possibili. Allora tentarono ripiegare al grave inconveniente gettando un archetto dall'una all'altra colonna, poi riempiendo di muratura il sott'arco, per rivestir in seguito tutta la

fronte di una impellicciatura di marmo profilata a guisa d'architrave e di fregio, e qualche volta anche di cornice. Ciò produceva il vantaggio che gli architravi, nè si spezzassero nè si infracidassero, e che tutto l'edificio venisse sorretto da robusti architravi. Ma anche codesto ripiego presentava qualche sconcio rispetto alla solidità, e molti più ne avea in tutto ciò che riguardava a bellezza.

Quella trabeazione composta di semplice impellicciatura e quindi sostenuta cogli arpioni, non si reggeva a lungo; spesso qualche pezzo spostavasi, finchè, rimosso dal posto, cadeva; quindi o rovine o gravi spese ne' risarcimenti. S'aggiunga che dovendosi mantenere tanto largo lo intercolonnio, sì che ne uscisse un *areostilo*, l'occhio dovea rimaner disgustato da quel vano troppo tendente al quadrato, il quale faceva di necessità apparire gracili le colonne e tozza la fabbrica. Allora gli architetti dovettero assennatamente avvisare di far senza quell'architrave posticcio, e di lasciar invece intatta com'ella stava la costruzione. In tal maniera ne venivano i sommi vantaggi di aumentare nei portici la luce, di risparmiare molta spesa nelle riparazioni, e di meglio provvedere alla sveltezza ed alla leggiadria delle proporzioni. Fra i Latini fu forse il primo Diocleziano ad usare di codesto sistema, e forse vi fu condotto dall'esempio delle architetture dell'Asia, ove pare fosse usato il modo ora detto, assai prima che in Occidente.

Veduto dagli architetti l'utile ed elegante effetto di quest'arco girato sulla colonna, è chiaro che fosse adottato in tutti que' casi in cui v'era bisogno di molto spazio e di molta luce. Perciò fu usato tosto da'cristiani nella maggior parte delle lor basiliche nelle quali voleansi sostegni radi, perchè non fossero d'ingombro alle moltitudini, e dessero passaggi facili ed ampii.

Io vorrei che gli architetti alla classica, i quali gridano anatema contro questa maniera d'arco, mi dicessero come si debba comportarsi quando v'è bisogno di intercolonnii spaziosi e di sostegni non imbarazzanti il passaggio.

Il piedritto colla colonna a bassorilievo produrrà sempre lo sconcio delle nuove Procuratie, poca luce nel portico e molto spazio perduto nel piedritto. Al contrario la semplice colonna con l'arco non ruba spazio e lascia entrare copiosissima la luce. Toglietc a S. Spirito ed a S. Lorenzo di Firenze le colonne isolate con l'arco sopra, e vedrete sparirne quella, anche da classici, sì lodata eleganza. Immaginatevi per un momento che tutti que' svelti portici di Bologna, che hanno costantemente l'arco girato sulla colonna, fossero invece tutti coll'architrave, e vedrete quanta luce verrà scemata,

e qual miserabile aspetto presenteranno que' grandi palazzi che ora appalesano sì vigorosa snellezza.

Ho voluto a lungo insistere su questa maniera d'arco, perchè dovendo nel presente mio lavoro parlare moltissimo di edificii coll'arco girato sulla colonna, mi parve importante determinare da prima le ragioni statiche ed estetiche che ne giustificarono l'uso, purgarlo dalla improvvida accusa di barbarie che gli fu apposta, e per ultimo mostrarlo forma elementare di quella architettura che fece immortali l'Alberti, il Brunelleschi, e quelle insigni famiglie de' Lombardi e dei Bregni a Venezia.

Tutti gli edifizii del basso Impero possono affermarsi con quest'arco costrutti, il quale, adoperato per la prima volta in Roma nel quarto secolo, diventò essenziale modificazione della sesta romana; e dalla metropoli si diffuse poi nelle provincie tutte. Quindi è che nel momento in cui Attila piombò quasi flagello sulle infelici città della Venezia, in esse s'alzavano costruzioni conformi al gusto romano, mutato nel modo che testè accennai. Ciò dimostrano ancora i pochi ruderi d'Aquileja e di Cividale, e lo attesterebbero anche quelli d'Altino, i quali, come dirò più tardi, trasportati dagli Altinati nell'isole venete scelte da essi a ricovero, fan parte forse di molte fra le vetuste moli di Venezia che ancora sussistono. Sebbene questa non sia che semplice congettura, essa acquista però quasi l'evidenza di un fatto, quando si esamini l'eccidio della misera Altino come ci vien narrato dagli storici.

Allorchè l'Unno devastatore, seguito dal nembo de'suoi barbari, vi portò lo sterminio, dovettero i cittadini precipitosamente fuggirsene ove era maggior probabilità di campare almeno la vita. Perciò que' tapini si sparsero nelle varie isole della veneta laguna, e in Torcello di preferenza, a fine d'infraporre il mare alle persecuzioni del barbaro re. [1] Sussistendo per altro ancora, sebbene logora per gli incendii e le devastazioni la prossima Altino, non giunsero quelle isolette a crescere allora rimarchevolmente di popolo, giacchè buona parte de' nuovi venuti tornò all'antica patria, sì tosto che se ne ritirò lo straniero, spintavi da quell'irresistibile

1 È ignoto il tempo in cui Torcello cominciasse ad essere popolata; nè è fuor di ragione il pensare che fosse od una delle Ville Altinati, di cui parla con sì vivo entusiasmo Marziale, ovvero un quasi sobborgo della celebre città. Per certo ebbe frequenza di popolo e civiltà sino dalle epoche romane, perchè scavando si rinvennero monete di Nerone, di Claudio, di Vitellio e d'altri Imperatori; vero è che si potrebbero credere portate colà dagli Altinati, ma sarebbe difficile poi spiegar il perchè si trovassero monete de'Cesari più antichi, e nessuna dei tempi in cui accadde la fuga di quei d'Altino.

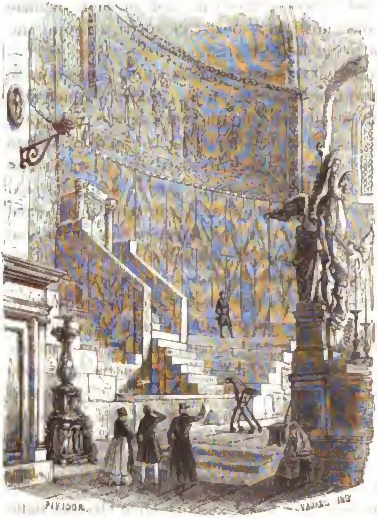
affetto, che, anche in onta di pericoli e di sventure gravi, ci fa amare il luogo ove passammo i primi anni di nostra vita, e dove gustammo i conforti della famiglia.

Quando però i Longobardi distrussero compiutamente Altino nel 641, allora ricominciarono a popolarsi le isole, e diventarono stabile sede de' nuovi profughi. In quella angosciosa circostanza una terza parte de' cittadini di Altino, capitanata da Ario e da Aratore tribuni, accompagnata dai pii sacerdoti Gemignano e Mauro, tentò in misere barchette la fuga, confidenti in Dio più che in terrene speranze.

È bello leggere nella Cronaca Altinate [1] come quegli sventurati fuggissero dalla patria, lacerata allora da quella che il cronista chiama *piaga australe*. Coll' affettuosa credulità del cristiano e del cittadino del medio evo, egli ci descrive le colombe che coi lor nati fra becchi precedevano come per miracolo l' esilio degli uomini; poi narratoci come altri verso Ravenna, altri verso l' Istria, altri verso la romana Pentapoli lamentosamente si incamminassero, viene a dirci colla più amorosa ingenuità come, fatto da que' tapini per tre giorni rigoroso digiuno, avessero apparizioni e voci celesti che indicavano loro il sito del rifugio, e li assicuravano di protezione e salute. Quelli che si avviarono alla volta dell' isole venete, riparavano dapprima colle lor barchette fra mezzo alle paludi entro a capanne di legno sul momento rizzate. Ma allora i due nominati ministri dell' altare che consolavano coll' evangelica carità i desolati, si portarono per terra e per acqua a raccogliere i dispersi fratelli ed a soccorrerli in ogni guisa, riaccendendone l'amore verso Dio, e verso gli altri compagni di tanta sciagura; e tentando unirli nell' isola che lor pareva fra l'altre più sicura, e più conveniente a' commercii, scelsero quella che si mostrava di tutte la più elevata dal mare, e colà stanziati, cominciarono a costruire solide abitazioni e chiese. Poi, in memoria dell' abbandonata Altino, famosa per eccelse torri, alcune ne alzarono anche nel nuovo asilo, il quale da codesti fortilizii prendendo nome di *Toricellum*, si corruppe ne' secoli susseguenti in Torcello.

1 La Cronaca Altinate da più de' critici si considera scritta intorno al 1100 e pare tratta da cronache più antiche. — Non fu stampata se non recentemente nel Vol. VIII di quell' Archivio storico, che or si pubblica dal Vieusseux a Firenze, con sì grande onore delle lettere e dell' Italia. — V'aggiunse preziose note ed illustrazioni l'Ab. Antonio Rossi, Bibliotecario di S. Maria della Salute. — È degno d' esser letto particolarmente tutto il commento al Libro Secondo steso con acuta critica e vera ispirazione, originata da nobilissimo affetto di patria.

CATTEDRALE DI TORCELLO. Molte chiese ebbero origine allora colà ed anche nell'isole circostanti, come ci vien minutamente narrando il cronista [1]. Ma siccome ora tutte perirono, così fermeremo il discorso sulla cattedrale, la quale proprio murata entro Torcello stessa, a me pare serbi ancora qualche reliquia dell'antica sua costruzione. Racconta il suricordato cronista che essa, al paro delle altre fatta erigere da Ario e da Aratore, allora signori di Torcello, fu dedicata



ad onor di Maria, ebbe forma *elevata* e *preziosa*, ed era poi mirabile per la copiosa luce che la rischiarava. La ornarono in seguito con quella maggior magnificenza che i tempi miseri consentivano, specialmente nel pavimento, il quale condotto con isquisite intarsiature di scelti marmi e con figure simiglianti ai circoli, dovea raccostarsi d'assai a quelli di molte antiche basiliche di Roma [2], ed all'altro che alcuni secoli dopo fregiò la basilica di S. Marco.

Non lungi dall'atrio della cattedrale, i predetti tribuni alzarono l'episcopio ed un'altra chiesiccinola in onore di S. Giovanni Battista in cui, seguitando lo antico rito che volea i battisterii fuori del tempio, posero il fonte battesimale. Anche questa decorarono colla maggior magnificenza, se diamo fede al ricordato cronista, giacchè

1 Cron. Alt. p. 56-57.

2 *Pavimentum Ecclesiae fecerunt Roda medium (sic) billissima operatione.* — Cron. Alt. pag. 56.

andava rivestita tutta da finissimi marmi, ed il pavimento era lavorato a mosaico, e sotto esso scorreva poi con mirabile artifizio un'acqua che, per occulti meati ed a mezzo de' rostri d'alcuni animali di bronzo, sgorgava nel fonte battesimale.

Codesta cattedrale, eretta con tanta splendidezza, pare non lo fosse con eguale solidità; giacchè il Sagornino ci narra che nell'864, vale a dire appena due secoli dopo la sua edificazione, rimaneva *vetustate pene consumpta*, e quindi fu risarcita e consolidata da' figli del patrizio Marino [1]. Nè è da maravigliarsi se i mezzi statici con cui fu primitivamente costrutta furono tanto male adatti da non farla più a lungo durare. Eretta da profughi che per lungo tempo dovettero rimanersi scarsi d'ogni cosa più necessaria, alzata con materiali ragunaticci tolti dalle rovine del prossimo Altino, forse murata affrettatamente per provvedere quanto più presto fosse possibile a' bisogni del culto, era naturale che difettasse di quella diligente costruzione che mantiene intatti lungamente gli edifizii.

In que' tempi infelicissimi ne' quali frequenti erano le scorrerie de' Barbari, non solo nella Venezia ma per tutta Italia, troviamo poca perizia nella parte costruttiva degli edifizii: e ne sono prova manifesta molte delle basiliche di Roma che la storia ci narra erette nel settimo secolo, le quali vediamo d'ordinario risarcite dopo brevissimo tempo.

Ma il più essenziale ristauro della cattedrale torcellese pare che accadesse nel 1008, per cura del santo vescovo Orso Orseolo figlio del Doge famoso, cui è dovuto lo innalzamento di gran parte della basilica marciana. — Almeno il cronacista Sagornino, che par vivesse intorno a quell'età, ci racconta come i due Orseoli prenominati facessero *Ecclesiam jam vetustate consumptam recreare*. I più degli storici venuti dopo di lui tanto considerano codesto ristauro come una compiuta riedificazione, che concordemente affermarono sollevata da' fondamenti nel predetto anno 1008 la chiesa che anche oggi sussiste.

Quando però mi faccio ad esaminare pacatamente i fatti, e raffronto lo stato presente della nostra basilica con quegli edifizii che ancora ci rimangono del sesto e settimo secolo, son inclinato a pensare che tanto nell'864 quanto nel 1008, siensi risarcite le parti antiche ruinose, ma seguitando però sempre la pianta originaria, e giovandosi de' ruderi marmorei che aveano servito alla primitiva costruzione.

1 Sagorninus — *Chronicon Venetum* — Venetiis, 1765, p. 41.

Prima di tutto potrebbe anche darsi che il Sagornino non intendesse parlare della cattedrale di Torcello precisamente, giacchè egli dice che Pietro Orseolo, allorchè il figlio Orso fu insignito del Pastorale, *totam sanctæ Mariæ domum, et Ecclesiam jam pene vetustate consumptam recreare studiosissime fecit* [1]. Qui, come ognun vede, non è indicato Torcello, nè la chiesa è designata per cattedrale, circostanze entrambe che parrebbero necessarie per offerir la certezza che il cronista volesse proprio della nostra chiesa parlare. Vero è che il Dandolo narra le circostanze medesime, attribuendole a quella, ma egli che pur non aveva altra fonte se non il Sagornino, non per altro forse nominò la cattedrale torcellese, se non perchè vide il vecchio cronista ricordare una chiesa di S. Maria, nome d'altra parte ch'era pur quello della cattedrale di Murano.

Ma anche pur supponendo che nelle due cronache abbiasi voluto accennare alla cattedrale in discorso, ancora dal testo loro non ne esce che essa si fosse nel 1008 costrutta con forma intieramente mutata, imperocchè i vocaboli *recreare* e *renovare*, usati dai due cronisti non suonano già, per quanto ne dica il buon Costodoni nelle sue d'altronde dotte osservazioni sul nostro edifizio [2], *extruere* ed *edificare*, solo indicano *rimettere in pristino* e *ristorare* ciò che è ruinoso. Ne vien dunque di conseguenza che se la chiesa allora si ristorò, volea dire ch'essa sussisteva non solo, ma tanto serbava della primitiva forma da poter essere su quelle norme rinovata. Perciò è più che probabile si riponessero in opera i frammenti di marmo che il tempo d'ordinario danneggia meno di tutte l'altre parti.

L'icenografia, siccome l'ortografia interna di quest'edifizio, attestano il sistema basilicale che, cominciato in Roma nel quarto secolo, si diffuse per tutta Italia, e quindi dovette essere adottato anche in Altino, città fra le più prosperose di quelle misere epoche. La pianta è a tre navi, spartita come il solito da due file di colonne corintie sorreggenti archi: i fusti sono di bel marmo greco, i capitelli tolti da più antichi edifizii e varii fra loro, non nel carattere, ma nella dimensione. In fondo della nave centrale gira in semicerchio il singolarissimo presbiterio il quale, sebbene non somigli a verun altro degli esistenti, pure è perfettamente conforme alle prescrizioni dei primitivi tempi cristiani; le quali volevano che il soglio del vescovo fosse costantemente nel mezzo, e che da una

1 Sagorn. *Chron. Venet.* pag. 119.

2 Costodoni, *Osservazioni intorno alla Chiesa di Torcello*, pag. 268. Vol. 43 degli Opuscoli del Calogerà.

parte e dall'altra vi sedessero i preti [1]. Questo presbiterio, che può vedersi nella vignetta a pagina 12, va formato da sei alti gradini, or di mattoni, ma un tempo di marmo. I quattro inferiori di minor altezza servivano per salire a due altri detti *troni* o *subsellii*, ove stava seduto il clero. Codesti scaglioni vanno spezzati a mezzo da una piccola e stretta scala di undici gradini, i quali servivano a raggiungere l'altra cattedra anticamente destinata al vescovo, il quale, al dire di S. Agostino, deve sempre da alto seggio osservare il popolo [2].

Singolare, e perciò degna di molta osservazione è quella parte della cattedra stessa che ancora sussiste; consta di una formella di marmo chiusa da due colonnelle, e forse un dì serviva d'appoggiatojo. V'è nel centro rozzamente figurata una croce fregiata di meandri, in mezzo della quale sta la mano dell'Eterno in atto di benedire; ai lati la luna ed il sole. Due stelle fiancheggiano la parte superiore della croce, due palme la inferiore, simboli tutti dell'onnipotenza del Padre e del glorioso martirio del Figlio;



un ornamento a fogliami corre fra l'uno a l'altro capitello delle colonnelle [3]. Il lavoro si mostra rozzo e precisamente ricorda gli

1 *In medio autem sit episcopi solium et utrinque sedeat Presbyterium* — *Constit. Apost.* Lib. II cap. 57 pag. 264 edit. Amstelodami 1764. — Veggasi anche intorno a ciò Teodoreto, *Hist. Lib. V. Cap. VII*, ed il Concilio di Costantinopoli riferito da Eusebio *Hist. Sac.* — Paolo Silenziario poi descrive gli antichi cori delle Chiese in modo che par precisamente vedere questo Torcellese = *Media concha* (dic'egli) *sedes sacerdotales complectitur, et subsellia in orbem circumdata, et quidem aliqua ipsis sub extremum marginem colligens, ea humi proxime circa centrum contrahit.*

2 S. Aug. in Psal. 126, 3.

3 Sì fatte croci ornate e con la mano dell'Eterno in atto di benedire trovansi frequentissime nell'antiche chiese di Venezia. Dovremo rivederne ancora in S. Fosca e nel Duomo di Murano; e parecchie pur veggonsi presso il signor Pajaro raccoglitore d'antichità: egli mi assicurò che tutte erano tolte da chiese diroccate di Venezia e delle Isole. Pajono imitazioni di quelle croci che nelle chiese orientali poneansi od in mezzo alla facciata, od in mezzo all'abside esterna de' sacri ricinti: se ne rinvengono ancora in Grecia parecchie, fra cui forse la più magnifica è quella che esiste in Atene nella chiesa della Vergine detta del Monastero. Anche Roma ne conserva parecchie, fra le quali primeggia quella posta sulla porta di S. Maria in Cosmedin, basilica eretta nell'ottavo secolo. Colà, invece delle stelle e delle palme, si veggono i simboli degli Evangelisti.

scalpelli del settimo ed ottavo secolo. Parvemi potesse tornar gradito agli studiosi delle antichità cristiane l'offrir loro un disegno della descritta croce.

L'abside è, come nelle chiese romane e ravennati, ornata di un mosaico che rappresenta la Vergine con quattro santi a lato in campo d'oro: ma di questo mosaico come dell'altro grande che gli sta dirimpetto, e di quello che vedesi nella cappella a destra del coro, a lungo parleremo quando avremo a trattare della pittura veneziana.

Dinanzi al coro, e precisamente al fine della nave maggiore, trovasi il santuario chiuso da parapetti all'uso delle basiliche antiche specialmente orientali; e teneasi così separato dal resto della chiesa affinchè potessero i sacerdoti, quietamente e raccolti, compiere l'arcano sacrificio senza essere sturbati da profani [1]. Il nostro che nei fianchi s'appoggia a quattro fra le colonne della chiesa, di fronte consta di sei piccole colonnelle che reggono un architrave. Sin quasi alla metà dell'altezza di queste stanno formelle di marmo che chiudono quattro intercolonnii e lasciano libero il centrale. In due di queste formelle veggonsi scolpiti due leoni accosciati al piede d'un albero, e circondati da ricco intrecciamento di rami, su cui si posano uccelli e lepri. Le altre due portano pavoni ricinti anch' essi da foglie e rami, e dissetantisi in un vaso. Meglio potrassi delle dette formelle avere un'idea guardando a quella che qui sta incisa.



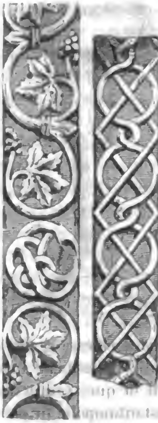
1 *Locus ille in quo arcanum peragitur sacrificium, marmoreo thorace septum, et circumscriptum est sacerdotibus, ubi et requiescere, et tuto consistere, et aspectum spectaculo licet oblectare: idque claustrum etiam ab accessu prohibet, si quis temerarius ac profanus adita penetrare contendat.* — Theophanes Ceramicus. Homel. LV.

Potrebbesi qui avanzar la domanda se questi marmorei reclusorii de' santuarii debbansi ritenere d' invenzione bisantina o piuttosto romana. Considerando però che in Roma pochi esempii ne abbiamo, e tutti non anteriori all' ottavo secolo, e che frequenti trovansi in Grecia, ovvero in que' paesi italiani che manteneano co' bisantini vivo commercio e relazioni religiose, io inclinerei a crederli venutici dall' Oriente, siccome un' imitazione di que' cancelli dipinti e scolpiti con varie immagini di santi o varii simboli con cui Giustiniano volle ricinto il Santuario della sua ricchissima S. Sofia [1]. Potrebbero però essere venuti da Altino o da Aquileja, al paro forse di quelli di S. Marco, come dirò nel seguente capitolo.

Il chiuso di cui finora parlai era detto latinamente *cancellum, cetus canentium clericorum:* i Greci lo chiamavano invece *solea*, e presso qualche scrittore prende nome di *peribolium* e di *perivalium*. Probabilmente anche da Giustiniano fu adoperato come una memoria di quella separazione che nel tempio di Salomone divideva il luogo santo dal santissimo, e si denominava ἀμφιθυρα. Codesto luogo era destinato forse, a simiglianza della *cella santissima*, che stava nel tempio predetto, ad accogliere il clero ed i tre cori dei canti composti. Nel primo aveavi l'orchestra che serviva ad accompagnare i salmisti, nel secondo sedevano que' sottodiaconi che cantavan l'Epistola, nel terzo gli altri che aveano l'obbligo di cantar l'Evangelo e di pubblicar gli editti de' vescovi. Codesti cori costituivano quel collegio di cantori che, formato primitivamente da papa S. Ilario, fu poi riformato da S. Gregorio.

Al lato destro del descritto ricinto torcellese sollevansi congiunti i due amboni ove i predetti diaconi e suddiaconi doveano leggere gli Evangelii e le Epistole. Nella più parte invece delle chiese de' primi secoli cristiani gli amboni son collocati l' uno dirimpetto all' altro, come vedesi per esempio in S. Clemente ed in S. Lorenzo fuori le mura a Roma, e per lo più vanno composti di finissimi marmi e di ruderi ornatissimi tolti da edificii pagani. Anche in questi di Torcello veggonsi bellissimi frammenti di marmi orientali incorniciati da fusajole e da intagli intrecciantisi, tolti da antichi avanzi forse trasportati da Altino. Il più singolare fra essi

1 Paolo Silentiario parlando del modo con cui erano ornate le formelle di questi cancelli di Giustiniano dice = *Ijs cancellis adjunctae erant variae tabellae orbiculares in quibus, opere sculptorio depictae, erant imagines Christi, Angelorum, Prophetarum, Apostolorum et Deiparae. In medio vero in tabula perinde tereti depicta, erant, eodem opere sculptorio, Monogrammata Justiniani et Theodorae una cum cruce figuras.* — V. versus 205 e seg.



è un basso rilievo che pel rozzo scalpello non può farsi rimontare oltre il terzo secolo, in cui è figurata una scena simbolica, forse allusiva al culto di Mercurio. A differenza degli amboni che veggonsi nelle antiche basiliche, i quali sorgono da una parte e dall'altra della *solea*, i nostri son insieme congiunti, e vi si sale per la scala medesima, probabilmente col fine di ingombrar meno la chiesa.

Tutto quanto finora descrissi, com'accennai più sopra, stimo appartenga alla prima costituzione della chiesa, e credo pur vi appartengano gli stipiti ornatissimi della porta maggiore, i quali alterati in quanto alla collocazione ne' secoli susseguenti, serbano però un evidente carattere della maniera di scolpire del quinto e sesto secolo. Il fogliame e l'ornamento bizzarriamente intrecciato ch'io qui presento incisi, possono dare una conveniente prova di quanto asserisco. Altri avanzi per altro qua e là incastrati nelle muraglie della nostra chiesa od abbandonati in qualche cantuccio d'essa, m'indicano che vengono da epoche posteriori, e forse sono ancora reliquie di quelle parti ornamentali che, ruinate quasi intieramente nella ricostruzione del 1008, non fu più possibile rimettere nella pristina forma.

Tali a me sembrano que' due capitelli jonici rovesciati che stanno infissi dappresso alla porta maggiore, ed hanno nella cimasa loro scolpita una croce fra varii ornamenti. Ed in tal novero parmi sieno da porre anche, ed un meandro con animali fantastici murato dappresso alla porta laterale, ed altri ornati ancora, che sembrano aver un tempo servito di parapetti marmorei a qualche cappella. Tutti questi serbano quell' impronta di rozza scultura che è peculiare al nono e decimo secolo, e perciò io li stimo operati solo nel ristauro dell' 864 sopra ricordato.

Di quest' ultima epoca credo pure, se per altro non è posteriore, una pila dell' acqua benedetta vicino alla porta maggiore che, non so per qual ragione, dagli scrittori delle venete cose è tenuta un' ara de' Gentili [1], mentre non altro fu mai che una vasca capricciosamente scolpita ne' miseri secoli accennati, e sempre rivolta all' uso cui serve oggidì.

[1] Così ed il Costodoni e tutte le Guide.



Nella parte esterna del catino marmoreo di cui codesta pila è formata, stanno scolpiti de' mostri che s'accosterebbero un po' a' leoni, un po' a' cani; va sostenuta da una colonnella su cui sorgono a mo' di cariatide quattro rozzissime figure, che parrebbero quasi rappresentare persone coronate, se i danni del tempo e la imperizia dello scalpello permettessero d' affermare qualche cosa di preciso intorno ad esse. Tutto questo per certo non mi pare abbia nulla di comune colle are de' Gentili che si foggiavano d'ordinario triangolari o quadrate. Potrà ognuno averne certezza guardando alla predetta pila qui dappresso intagliata.

Dalla qual siasi descrizione che ho steso qui sulla cattedrale di Torcello, parmi risulti chiaro ch'essa si conformi alla costruzione ed all' icnografia delle antiche basiliche romane, e nulla, o pochissimo almeno, presenti di quel carattere bisantino, che cominciato con Giustiniano a Costantinopoli, fu poi norma alle architetture veneziane dell'undecimo e dodicesimo secolo.

Qui non v' ha croce greca, qui non cupole, qui non capitelli coi melagrani e co' gigli, o foggiati a canestro come vedremo nelle fabbriche di stile bisantino. Invece vi stanno le tre navi spartite da colonne come nelle chiese latine, e l' ordine ritiene di quel barbaro corintio che vedesi costantemente adoperato nelle architetture romano-cristiane. Solo potrebbero ricordare le bisantine maniere que' chiusi del coro che io indicai più sopra; ma vedremo nel seguente capitolo come fossero in uso anche nell'Occidente, nè solo in Roma e nella Pentapoli, ma anche nell' alta Italia, giacchè ancora se ne trovan reliquie ad Aquileja ed a Cividale.

Su codesto stile io stimo fossero condotte tutte le fabbriche sacre che nel quarto e quinto secolo si alzavano ad Altino, città che fu madre a Torcello, e tener doveva il carattere elementare dell' architettura latina, sebbene i commercii ch'essa avea coll' Oriente nei primi secoli dell' era, dovessero farle accogliere quella maggior ridondanza d' ornamenti, che fu sì cara all' arte orientale anche prima di Giustiniano.

Nulla quindi di più probabile che gli infelici profughi, abbandonando la patria, seco portassero, non solo i modi del costruire alla romana, ma ben anche tutti quegli avanzi di pietra o di marmo che poterono salvare dall' arsa e semidiruta città, ed agevolmente

trasportar sopra barche. Tali possono considerarsi appunto i capitelli e le basi delle colonne, i chiusi degli altari, i pezzi di cornice rimasti intatti, ec. Que' miseri avranno di certo seguitato lo esempio de' cittadini d'Oderzo i quali, allorchè fuggirono nell'epoca stessa dalla terra natale, *totam petram de hinc abstulerunt*, come dice il continuatore della cronaca altinate [1]. Infatti quando si guardi a' marmi scolpiti della cattedrale torcellese, e si raffrontino ad alcuni che furono dissotterrati nel sito dell'antica Altino dalle cure solerti dei colti ed ingegnosi signori Latis, vi si scorge tale una somiglianza di stile, da non potersi dubitare che quelli di Torcello non fossero di là portati [2].

Or dunque, riassumendo tutto l'esposto, parmi che se gli ornamenti scolpiti della nostra cattedrale ricordano le maniere del quinto e sesto secolo, se la icnografia è secondo le norme liturgiche di quelle età nei paesi d'Occidente, se nel 1008 non vi fu che un semplice ristauro, si debba con sicurezza concludere che la chiesa presente sia in molte parti ancora la medesima costrutta da Ario ed Aratore tosto dopo il 641. E questa mia opinione ancor meglio mi par raccertata quando si rifletta, che esiste vicino ad essa quel battisterio stesso ricordato dalla cronaca altinate siccome edifizio contemporaneo alla cattedrale, e costrutto secondo gli antichi riti di forma ottaedrica, per conformarsi a quel numero che S. Ambrogio chiama mistico.

Nessun'altra costruzione di questa epoca e di questo stile rimase in Torcello: il tempo e l'abbandono degli uomini fecero crollare tutti quegli altri sacri edifizii che ci son ricordati dai cronisti [3]; e la bella chiesetta di S. Fosca, su cui dovrò fra poco parlare, non solo appartiene ad altra età, all'età cioè in cui Rivoalto era già fatto centro ai commercii ed alla vita politica della presente Venezia, ma anche ad altro stile; allo stile *neo-greco*, o più comunemente bisantino, il quale, come proverò nel seguente capitolo, s'intruse a modificare i sistemi di ornamento e di costruzione imparati dai Veneti ad Aquileja, a Grado, ad Altino.

1 *Cronaca di Mario* in seguito alla Altinate: si reputa del 1292. — V. *Archivio storico*, vol. VIII, Firenze 1845 pag. 774.

2 Che fosse sistema di quelle derelitte età, e di quelle disgraziate popolazioni il portar seco quanto vi era di più prezioso fra i ruderi trasportabili delle abbandonate città, ci vien provato anche da alcuni altri fatti che rinveniamo qui in Torcello. Per esempio, nell'andito che separa la chiesa del battisterio, veggonsi due magnifici capitelli corintii, probabilmente del tempo degli Antonini, i quali di certo per la lor mole gigantesca non poterono essere adoperati nella chiesa ove le colonne aveano più modesta proporzione; questi dovettero di certo essere portati da altro luogo, perchè tanto anteriori alla fondazione di Torcello.

3 Veggasi Corner Flaminio, *Notizie storiche delle chiese di Venezia*. Padova 1758 in-4.

L'ARCHITETTURA

E LA

SCULTURA BISANTINA IN VENEZIA

II

Tutti gli scrittori che parlarono intorno alla basilica di S. Marco, l'uno dall'altro copiando, la dissero imitazione dello stile venuto in onore a Bisanzio; ed avanzando aerei confronti, giunsero a proclamarla poco meno che una ripetizione della famosa S. Sofia di Costantinopoli alzata ambiziosamente da Giustiniano per emulare il Tempio di Salomone. Primo però il barone di Rumohr, con quel suo sconfidente scetticismo che finiva a dubitare financo dell'evidenza, nelle sue ingegnose ricerche sull'arte d'Italia [1], osò portare il dubbio sulle predette asserzioni tenute dallo universale come incontrovertibili. Esaminò i fatti con ben più d'accuratezza che non erasi fino allor praticato, e i fatti gli provarono che non tutto in S. Marco era bisantino, e meglio ancora che tanto nella pianta come nella ortografia, nulla conteneasi che somigliasse alla basilica di Giustiniano. Allora spingendo più innanzi le sue investigazioni,

1 V. *Rumohr. Italienische Forschungen Dritte Theil, s. 198, ecc.*

agevolmente s'accorse che l'architettura orientale, se avea modificato lo stile latino in Italia, non era giunta per altro a mutarlo mai compiutamente, e che le vecchie tradizioni vi si erano quasi per intiero conservate. Nè poteva accadere altrimenti nel paese che avea saputo far salire a tanta grandezza ed a tanta bellezza la architettura.

Ora dunque che io devo parlare intorno allo stile bisantino introdottosi verso il mille a Venezia, mi è forza, a fine di sceverare il vero dal falso e togliere dai dissidenti pareri la inevitabile esagerazione, vagliare gli argomenti portati in campo dal Rumohr, aggiungervi quanto, a conferma delle osservazioni lanciate sagacemente dall'Alemanno, dissero e Ramèe e Couchaud [1], e fatta ragione di quegli scritti col paragonarli ai monumenti, venirne in una conseguenza che distrugga o scemi almeno gli antichi errori.

All'architettura orientale che sorse con Giustiniano e fiori dopo di lui si suol dare da tutti gli scrittori il nome di bisantina. In codesto appellativo v'ha per altro alcun che di vago, che non vale veramente ad esprimere quanto si vorrebbe significare. Nei mille anni di vita ch'ebbe l'Impero di Bisanzio, fu così sottoposto a varia vece di avvenimenti che tornava impossibile l'architettura di quell'Impero potesse rimanersi nell'undecimo eguale a quella che fioriva nel quinto e nel decimoquinto secolo. Questo nome dunque d'architettura bisantina altro non può se non accennare ad una serie di stili, i quali l'un sull'altro s'innestarono dentro a limiti dell'Impero d'Oriente. Il confronto fra l'architettura cristiana di Occidente con l'altra d'Oriente non deve però scompagnarsi dal fatto essenziale che le due scuole nacquero simultaneamente dall'arte romana usata sotto il dominio de' Cesari ed avviata già a scadimento. Ne viene perciò di conseguenza che in ben più d'un punto debbano collegarsi e mostrare la comune origine loro. La civiltà de' primi secoli cristiani fu in generale un composto di elementi greci e romani; Roma da lungo tempo era la città più splendida per monumenti architettonici ed il tipo immediato della fondazione di Costantinopoli.

Quando nel quarto secolo quest'ultima città divenne una novella Roma e la sede costante degli imperatori, era naturale che dovessero alzarsi in essa molti e grandiosi monumenti, così pel culto, come per tutto quello ch'avea relazione alla vita pubblica, ma non per questo si manifestò un nuovo stile ed un nuovo gusto: rimase

1 Ramèe, *Manuel d'architecture*, Paris 1843, vol 2. Couchaud, *Eglises Bysantines*, Paris 1842.

invece quello che già era fiorente in Roma. Da Costantino fino al primo Giustiniano lo stile architettonico dell'Oriente differisce assai poco da quello usato in Italia nell'epoca stessa. Sin le medaglie di Bisanzio portano leggende latine e qualche volta anche la lupa romana. Le costruzioni che circondano la statua d'Arcadio, quantunque inferiori per tutto quanto riguarda lo scalpello, a ciò che facevasi in Roma, possono darci un'idea generale del carattere che presentava allora la architettura a Costantinopoli. Il topografo anonimo di questa città, quantunque scrivesse assai più tardi, pure era ben istruito dell'origine romana che dovea attribuirsi alla architettura bisantina; giacchè egli dice senza la menoma meraviglia come Giovanna sorella di Teodosio il grande, facesse costruire una chiesa da artisti romani. In alcuni monumenti che ancora in parte sussistono, come per esempio, l'Ippódromo e la gran cisterna, vedesi chiaramente lo stile romano, e per conseguenza torna facile riconoscere che fino ai primi anni del regno di Giustiniano domina una certa semplicità, peculiarmente nelle icnografie degli edificii, la quale ben permette di asserire come nell'Impero d'Oriente lo stile architettonico si raccostasse d'assai a quello usato nei monumenti di Roma e di tutta Italia nel quarto e quinto secolo. Se molte circostanze contribuirono a portare codesto stile a maggior ricchezza durante il lungo e glorioso imperare di Giustiniano; se le modificazioni da lui introdotte nelle cerimonie del culto forzarono a dar forme essenzialmente diverse all'architettura ecclesiastica allora in uso, è incontestabile però che il sistema tenuto dalla scuola romana non si tralasciò mai intieramente.

Il mutamento essenziale non si comincia a scorgere che in S. Sofia di Costantinopoli, la quale, abbandonando la tradizione della forma già da secoli seguita ne' paesi cristiani, pone le basi d'una nuova maniera in cui come rivolo in fiume mette foce la antica. Quelle eleganti rotonde sormontate dalle cupole, che gli architetti romani dell'epoca aurea aveano portate al più alto punto di perfezione, furono pochissimo usate dai costruttori delle prime basiliche, sia perchè difettassero della necessaria perizia tecnica, sia perchè non ne vedessero uno stretto bisogno. Ma quando Giustiniano stimò opportuno che la cupola, quasi simbolo della volta de' cieli e trono di Dio, dovesse coprire il luogo santissimo chiamato *ἱερατεῖον*, fu mestieri mutare la disposizione basilicale della chiesa, e far che la cupola principasse in gigantesche forme e lasciasse vedere l'altre parti essenziali del monumento quasi come suddite ad essa. Ciò fu tanto più necessario, perchè Giustiniano accrebbe d'assai

il numero e la pompa de' sacri funzionarii, e volle che ne' giorni solenni il ἱερατεῖον andasse circondato da non meno che cinquecento venticinque individui, diaconesse, cantori, ostiarii ed altri cherici d'ogni fatta. Le tribune laterali a codesto gran centro doveano essere riserbate a' fedeli d'ambo i sessi.

Così fatta novella destinazione del santuario che forzava a tanto rallargarlo, divenne norma e modello a quasi tutte le chiese dei Greci cristiani che furono alzate in Oriente ne' secoli posteriori; e segnò, per così dire, la radicale differenza che corre ne' sacri edifizii fra lo stile romano ed il bisantino. Era naturale che volendo centro della chiesa il santuario, desiderando che lo circondassero i fedeli, e bramandolo ricoperto di una sola cupola, si dovesse iscriverlo od in una croce a lati eguali, o sì veramente in un quadrato. Ecco dunque venirne le due maniere di icnografia così comuni alle chiese di Grecia, la croce greca ed il quadrato.

Io converrò col Ramèe che in mezzo a queste innovazioni orientali, molto traspiri dell'antico romano; converrò che la cupola si distingua soltanto per una proporzione più abbassata del semidiametro di un circolo, e per quel suo elevarsi su quattro vigorosi pilastri, anzichè su' muri; converrò del pari che nella saggia scelta de' materiali, e nell'uso dei vasi di terra alleggerenti il peso della muratura, si riconosca l'arte romana sì innanzi nella struttura de' muri; ma sarà pur forza egli convenga meco come nelle epoche in cui surse a Costantinopoli l'architettura testè accennata, Roma seguisse norme del tutto diverse, specialmente nella pianta delle sue chiese. La cupola v'è di rado adoperata; la icnografia consta di tre o cinque navi, e se pur resta forma di croce, le braccia d'essa non sono uguali mai. L'arco, o non è, o gira soltanto sulla colonna, nè si fa fulcro a cupolini dorati come vediamo nell'Oriente. Le parti ornamentali che nelle chiese romane o sono tolte da più antichi edificii pagani, ovvero vanno imitate dall'ordine corintio, nelle orientali dell'epoca di Giustiniano serbano, è vero, la disposizione corintia, ma spesso si mutano in una capricciosa, la quale imita, si direbbe quasi, le forme egizie, ovvero, come accennerò più tardi, vuol ricordare alcuni fregi simbolici del Tempio di Salomone.

È singolare che le prove addotte dal Ramèe per attestare la consonanza dello stile romano coll'orientale stanno tutte contro di lui. Egli esamina le quindici chiese bisantine di Grecia che furono pubblicate dal Couchaud, e a torto fidando in quel testo sì poco roborato da argomenti sicuri, afferma che tutte le più antiche chiese

bisantine sono costrutte secondo il disegno della basilica antica, sebbene abbiano una disposizione affatto particolare, che esige sia posta nel centro una cupola elevata, costrutta sopra una parte cilindrica allo interno, e prismatica allo esterno. Questa sola indicazione sarebbe di già bastante a mostrare che fra le chiese greche, erette anche prima di Giustiniano, e le romane dell'epoca stessa non v'è per certo somiglianza nessuna. Solo poi che si scorra, anche sfuggevolmente, l'opera del Couchaud, è facile accorgersi come ben poche sieno le chiese le quali nella pianta si accostino alle basiliche latine, e se pur serbano qualche punto di contatto, nello essenziale però differiscono intieramente.

Le più antiche facciate degli edifizii sacri d'Oriente presentano una forma quadrangolare che nella sommità finisce in una cornice di pietra o di marmo, e soventi volte di mattoni, e formano angoli salienti e rientranti. Al di sopra di queste facciate non avvien mai che si vegga, come nelle chiese latine, un frontone indicante la pendenza del tetto: e la ragione ne è chiara, giacchè l'armamento di legname non essendosi adoperato mai dai Greci per coprir l'edificio, sarebbe stato un vero contrassenso a farne falsamente presentire l'esistenza colle linee esteriori. Nè questo fu già pensiero estetico, ma sì bene necessità; imperocchè rarissimi essendo nell'Oriente gli alberi di alto fusto, e per conseguenza il legname da costruzione, era forza valersi soltanto delle terrazze e delle cupole, sempre convenienti a paese ove d'ordinario è mitissimo il clima, anche nell'inverno. Non parliamo poi degli ornamenti collegati in particolare alle porte ed alle finestre, i quali, anche nelle età primitive, si dilungano dal severo carattere romano-cristiano. D'ordinario gli stipiti delle porte presentano modanature spesse e confuse, e l'architrave loro, quando non è soppresso, è sollevato dal peso col mezzo di un arco, la cui ghiera si compone di pietre alternatamente disposte a due colori.

Il Rumohr, uomo destinato a negar tutto, ed il Ramèe ad accogliere spesso come verità anche gli assurdi, si mostrano avversi ad ammettere la volgare opinione che lo stile bisantino non penetrasse mai ne' paesi d'Occidente. Parve ad essi che, in quanto alla prima epoca di quello stile, la quale prende da Costantino fino a Giustiniano, vale a dire dal quarto al sesto secolo, non sia ragionevole ritenere, che una nazione qualsiasi avesse cercato d'imitare un sistema architettonico, innanzi che questo avesse acquistato un carattere speciale. Ma intanto si dimenticavano quegli scrittori come anche prima che Bisanzio fosse destinata a nuova metropoli

dell'impero: essa avesse di già sentito alquanto l'influenza delle ricche architetture dell'Asia; le quali furono la causa precipua delle modificazioni, almeno ornamentali, penetrate nella vera arte bisantina, ed anche in parte in quella fantastica degli Arabi venuta dopo.

Intorno poi all'architettura usata a Bisanzio durante il regno di Giustiniano e de' suoi successori, osservano così il Rumohr come il Ramèe, essere impossibile che venisse adottata da paesi d'Occidente, sì perchè i regolamenti liturgici di Giustiniano non potevano essere introdotti in Roma e neppure nell'Italia dominata dai Greci, sì perchè la pianta complicata delle chiese greche era incompatibile co'riti della chiesa latina: sì anche perchè le dimensioni grandiose, la magnificenza ed il lusso nel costruire che distinsero verso quest'epoca la architettura sacra dei Bisantini erano superiori ai mezzi d'Italia, lacerata allora dalle guerre co'Goti e dalla invasione de'Longobardi.

Secondo il Ramèe, la tecnica delle due scuole uscita dalle tradizioni romane che furono continuate anche a' tempi de' Goti e dei Longobardi, non solo a Roma ma anche a Ravenna, quantunque vi fosse allora la greca dominazione degli esarchi. A suo parere non si ravvisa colà, in quell'epoca, neppure un lontano tentativo di trapiantar nell'Italia ciò che formava il più distintivo carattere dell'architettura bisantina: come se a Ravenna non rimanessero ancora due monumenti a dargli solenne mentita: cioè S. Nazaro e Celso, e S. Vitale. Ramèe tentò d'appuntellare il suo parere con varie osservazioni, le più delle quali però o non sono fatte dal vero, o provano nulla. Egli allega il fatto tante volte ripetuto che ai tempi di Carlo Magno si cercarono i tipi dell'architettura nelle città che più avevano fiorito nell'impero d'Occidente, ed aggiunge che tutte le chiese surte qui nel nono secolo portano le tradizioni latine. Poi dice che il duomo di Pisa e la basilica di S. Marco, spacciati sempre come monumenti bisantini, non solo si mostrano fra loro differentissimi, ma sì l'uno che l'altro sono costrutti secondo le norme della basilica romana: dice (ed in questo ha piena ragione) che S. Marco a Venezia e S. Vitale a Ravenna non sono altrimenti imitazioni di S. Sofia a Costantinopoli. In fine conchiude che la sola cosa la quale annunzii l'imitazione bisantina è la cupola, ed anche questa non può considerarsi intieramente come tale, perchè usatissima da' Romani.

L'ostinazione del Ramèe a negare quasi ogni influenza dell'arte bisantina sull'Occidente andò così innanzi, che egli giunse ad

affermare non ravvisarsi neppure in Venezia (in cui la storia ci addita tanti collegamenti coll' Oriente) un gusto pronunziato per l'arte bisantina, ed in S. Marco poi nulla esservi che direttamente la richiami, mentre anzi le chiese di Torcello e di Grado provano come anche nelle isole veneziane le tradizioni romane si mantenessero sempre vigorose.

Per quanto tutti quelli che un poco studiarono sulle architetture di Venezia debbano non mostrarsi d'accordo col Ramèe nelle opinioni testè esposte, pure dovranno con lui convenire ch' egli ha somma ragione di vedere in tutte le costruzioni d'Italia, anche tramutate dall'arte bisantina, i manifesti caratteri delle tradizioni romane conservate. Ciò vedesi chiarissimamente anche nelle stesse fabbriche di Venezia sorte nel medio evo che pur tanto si ravvicinano a quelle di Bisanzio. In esse, per esempio, la disposizione generale si mostrerà bisantina, ma le modanature, molti ornamenti e la maniera tecnica del murare è intieramente romana. Nè poteva accadere altrimenti, perchè nel paese che si compose per gran parte colle disperse popolazioni di Aquileja, di Grado e più che tutto di Altino, dovea già essere penetrato quel sistema di disporre e di costruire gli edifizii che fu per tanti anni fiorente in quella città, sistema il quale si collegava per gran parte col romano.

I due edifizii che a Venezia più provano codesto collegamento d'una scuola nazionale colle importazioni bisantine, sono la chiesa di S. Giacomo di Rialto in quella parte che ancora può tenersi come antica, e S. Fosca in Torcello.

S. GIACOMO DI RIALTO. Storie, non so con quanto fondamento, tenute antiche ci narrano che nel 420 dell'era, appiccossi fortuitamente il foco a tutto quel piccolo borgo di miseri casolari che componeva allora l'isola di Rovoalto. Quelli essendo di legno e di paglia abbruciarono in pochissimo tempo, salvo uno che andò per miracolo illeso, e fu quello di certo Entinopo di Candia, costruttore di navigli, il quale per mostrare la riconoscenza sua verso la mano divina che lo avea salvato da tanto flagello, bramò fosse tosto convertito in chiesa dedicata a S. Giacomo. Il Gallicioli però, rigettando come favoloso il racconto di cotesto Entinopo, si fa a provarci con ottimi argomenti come soltanto nel 520 S. Giacomo fosse eretto nel sito presente [1]. Io non entrerò di certo giudice in sì buja

[1] Il Gallicioli nel volume secondo delle sue *Memorie Venete*, ci viene porgendo giudiziose congetture per provare come prima ancora di S. Giacomo surgessero in Venezia numerosissime chiese. Poi ne fa persuasi come la chiesa di S. Zaccaria e quella di S. Sergio e Bacco fossero alzate fino dal terzo secolo.

quistione, tanto più che la chiesa attuale fu così mutata da susseguenti ristauri, che forse ben poche cose rimangono della primitiva edificazione. Fra queste, secondo ch'io penso, è da considerarsi la pianta composta di tre navi spartite da sei colonne. Quattro d'esse, disposte agli angoli d'un quadrato, reggono arconi che forse un di avranno sopportato una cupola. Il coro è fiancheggiato da due cappelle; due altre si chiudono in mezzo alle navi laterali. Nello esterno un portico, quasi *pronaos* serve di facciata e difende la porta a guisa delle chiese latine de' primi secoli. Così le colonne come i lor capitelli appartengono all'ordine corintio, ma la disuguaglianza loro è segno manifesto come sieno avanzi di altre costruzioni. Badando allo stile dello scalpello si direbbero lavorati nel quinto o sesto secolo; imperocchè l'abaco rastremato e pesante che portano sulla campana, io non lo vidi usato mai se non in alcune chiese di quelle età. Abachi così foggiati rinvengonsi, per esempio, nella basilica di S. Apollinare in Classe a Ravenna, in S. Martino della stessa città, in S. Gregorio di Rimini, chiese tutte erette nel quinto secolo. Se ne veggono pure nella cattedrale di Parenzo in Istria, ed in S. Vitale di Ravenna, costruzioni entrambe del sesto. Nelle età susseguenti non mi avvenne di osservarne esempio neppure nelle architetture di altro sistema, giacchè le costruzioni arabe che portano quella specie di cimasa sul capitello sono tutte anteriori all'ottavo secolo.

Ristorata però questa chiesa nel 1018 dal doge Domenico Selvo; per quanto affermano alcuni cronisti, rifatta nel 1194 dalla famiglia Caldiera, risarcita nel 1531 in cui sollevossi alquanto il pavimento per salvarla dall'acqua, torna ora ben difficile decidere quanto ancor resti della costruzione primitiva. Quando per altro si dovesse anche ammettere che questa si fosse compiutamente mutata, dovremmo sempre considerare come opere delle epoche primitive le parti ornamentali, giacchè ogni volta che una fabbrica ne' più miseri tempi del medio evo si ristorava, tentavasi sempre di riporre in uso gli ornamenti scolpiti a fine di non aumentare inutilmente la spesa.

S. FOSCA IN TORCELLO. Minori ristauri, ma non minori incertezze intorno al tempo della sua edificazione ci porge S. Fosca, in Torcello, la quale a me pare il monumento più opportuno a far conoscere in Venezia il collegamento dello stile romano col bisantino; i più de' cronisti la dicono alzata nel nono secolo, ma non ne danno prova nessuna: forse potrebbe essere surta più tardi, giacchè documento sicuro dell'esistenza sua nol troviamo se non

nel 1011, in un istromento notarile in cui le sorelle Maria e Buona, offrono non so quali rendite alla chiesa di S. Fosca [1].

La sua icnografia consta di una croce greca più prolungata nel braccio che forma il coro. Otto colonne reggenti quattro arconi, si fanno fulcro ad un tamburo che un dì forse avrà sostenuto una cupola alla maniera orientale. Il diametro interno è da una parte metri 14. 40; dall'altra, compreso il coro, metri 17. 60. Per cinque lati della parte esteriore gira un portico le cui colonne forse son tolte da altri edifizii, e portano bizzarri capitelli di barbara scultura probabilmente posteriori al mille. Su d'essi girano quegli archi ad alto peduccio che il buon Teofilo nel suo prezioso libro chiamava *producti* [2], e che rivelano un gusto il quale comincia a risentirsi dell'arabo. È molto carattere delle arabe costruzioni manifesta anche l'abside esterna, la quale perchè ne' suoi ornamenti e nella sua disposizione assai s'avvicina a quella del duomo di Murano, opera come diremo dell'undecimo secolo, mi pare ottimo argomento a congetturare che non prima d'allora S. Fosca si murasse.

I cinque lati che esternamente essa presenta vanno ornati da colonnette binate sugli angoli che reggono un'arcata ad alto peduccio. Nel secondo piano sono pure arcate, ma senza colonne e solo fregiate nell'archivolto da una gentile cornice. Poi ne viene una più ampia e tutta veramente spirante l'arabo ornare, giacchè al disotto vi son foggiati denti di sega, i quali fanno un mirabile effetto; al di sopra un grazioso fogliame coronato da dentelli. Stimai tornerebbe cosa grata al lettore, e non disutile all'archeologo, il far incidere quest'abside ch'era inedita (V. pag. 30).

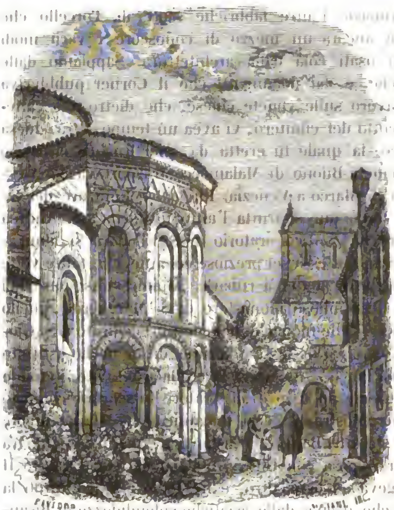
Penetriamo invece lo interno di S. Fosca ove troveremo colonne corintie e capitelli che appalesano stile evidentemente romano. È da credere fossero anch'esse tolte da Altino, come forse tutti i ruderi marmorei di Torcello. Il marmo, per dir vero, è greco, ma la scultura de' capitelli mi ricorda maniere romane anzichè greche. Che se ciò è vero, può dirsi la sola cosa che greca non sia in questa chiesa di S. Fosca, giacchè la pianta specialmente svela il sistema orientale senza quistione. Bene disse il Cicognara nella sua operetta sulle Isole Venete « come scorgesi in questo edifizio lo stile d'imitazione delle chiese greche del medio evo, caratterizzate sempre dalla lor forma di croce greca, e dall'uso delle cupole: che se in

1 Corner. *Notizie storiche delle Chiese di Venezia*. Padova 1758, p. 572. Da due documenti riportati dallo stesso Corner si rileva poi che negli anni 1127 e 1137 questa Chiesa aveva canonici proprii distinti da quelli della cattedrale.

2 Teoph. Mon. *Diversarum artium schedula*. Lutetia Parisiorum 1843.

questo tempio per povertà di mezzi, o per qualsivoglia altra combinazione non venne voltata la cupola, l'esistenza del tamburo e la solidità de' piloni fanno fede abbastanza evidente dell'intenzione dell'architetto ».

In fatti, quando si scorre la citata opera del Couchaud, si rinviene tosto il tipo della nostra chiesa torcellese in alcune di quelle specialmente della Morea. Vi si accostano fra le altre le quattro di Atene che si denominano di S. Filippo, di S. Teodoro, di S. Taxiarco e di Kapnicarea. La sola differenza consiste nel non aver portico che giri nello esterno. Non vi si vede invece che un vestibolo in cui gli archi per altro mostrano peducci rialzati al pari di quelli di S. Fosca.



La chiesa che io qui descrissi è a molta ragione lodata dagli scrittori delle cose di architettura per l'elegante sua forma, ed il Cicognara giunse a dire, nell'opera *Le Fabbriche di Venezia*, che quando si voglia esaminare la pianta di S. Giovanni Elimosinario a Rialto e della ora distrutta chiesa di S. Gimignano in piazza di S. Marco, si riconoscerà di leggieri che i loro architetti, lo Scarpagnino e il Sansovino, non altro furono che i traduttori eleganti dell'antico tempietto di S. Fosca [1] ». La cosa per altro è tutt'altro che vera, perchè nè l'uno nè l'altro dei citati architetti si attennero alle proporzioni di S. Fosca. Invece che porre due colonne sui

1 *Fabbriche di Venezia.* T. II, p. 131.

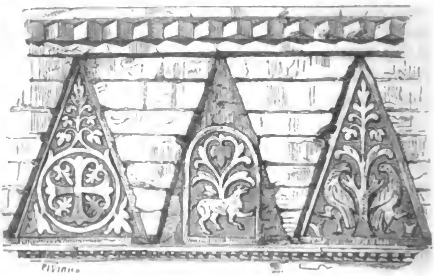
quattro angoli risultanti dai quattro lati della croce greca, inserissero nel quadrato quattro piloni, affinchè reggessero sulle arcate una cupola. Poi non v' ha nulla nei due ricordati edifizii che richiami al felice pensiero del portico girante esteriormente intorno alla chiesa. Questo si è incontestabile, che il Sansovino imitò in S. Gimignano la pianta di S. Giovanni Elimosinario, opera dello Scarpagnino; ma quest' ultimo neppure pensava a S. Fosca quando edificava la sua chiesa [1].

Così ci fossero rimaste l'altre fabbriche sacre di Torcello che avremmo di certo ancora un mezzo di conoscere i varii modi ed i varii sistemi usati colà dalla architettura. Sappiamo dalle cronache più antiche, e dai documenti che il Corner pubblicava nel suo prezioso lavoro sulle venete chiese, che dietro alla cattedrale, fuori del ricinto del cimitero, vi avea un tempo altra chiesa dedicata a S. Marco, la quale fu eretta da quel Rustico cittadino torcellese che insieme a Buono di Malamocco trasportava da Alessandria il corpo di S. Marco a Venezia. Fin dal cominciare del secolo decimoquarto andò pur distrutta l'altra intitolata a S. Andrea ed eretta per ricordare l'antico oratorio di S. Eliodoro sì famigerato ad Altino. V' erano in essa sei preziose colonne che tante volte eccitarono la cupidigia di alcuni a rubarle. Ammiravansi pure nel centro di Torcello il grandioso monastero di S. Margherita, quello di S. Antonio, e l'altro delle monache benedettine dedicato a S. Giovanni Evangelista, che parve fosse il primo di monache istituito nelle venete lagune. Per quanto narra la cronaca altinate, lo fondò quel Mauro che insieme ad Ario e ad Aratore fu scorta e conforto a profughi d'Altino. Mostravasi così magnifico che Maria, nipote degli imperatori d' Oriente Basilio e Costantino, quando venne fra l'isole venete a farsi sposa con Giovanni figlio del doge Pietro II Orseolo, lo prediligeva ad ogni altro, e ne lodava di continuo la splendidezza, essa che usciva dalle asiatiche splendidezze di Bisanzio. Più volte arso e ricostrutto, finalmente nel 1810 subì le sorti di tutti gli altri; e dopo d'allora abbandonato, fu ridotto macerie e mattoni dalla moderna speculazione, la quale nel vecchio edificio altro non vede che una lucrosa congerie di materiali, ed intesa ai diletti dell'oggi, ride di chi ammira la grandezza del jeri, o pone speranza in più avventuroso domani. Altre chiese ci son pur

[1] Ogni amico dell'arte deve sinceramente ringraziare il Cicognara ed il cav. Diedo di avere fra le cospicue fabbriche di Venezia fatto luogo a questa e ad altre del medio evo, e di averne proclamata la eleganza delle proporzioni senza temere il cipiglio di coloro a cui ogni cosa la quale dirittamente non venga da Grecia o da Roma antica, o dal cinquecento imitatore, pare degna d'altissimo disprezzo.

ricordate dalle cronache, ma di esse nulla più che il nome sappiamo.

CATTEDRALE DI MURANO. Secondo questo sistema bisantino, ma in parte collegato colla prima maniera degli Arabi, s'alzò l'abside esterna del duomo di Murano, la quale, come già di sopra accennai, rende gran simiglianza dell'altra di S. Fosca. I cronisti dicono che tutta la chiesa fu alzata verso il finire del decimo secolo, ma che più tardi venne compiutamente rifatta [1]. Nulla per altro ripugna a far credere che l'abside or ricordata sia ancora un avanzo della primitiva costruzione. Come vedesi nella vignetta dicontro, consiste in un pentagono a due ordini d'arcate, il secondo dei quali continua anche su'muri delle navi minori, cogli archi però raccorciati di guisa da seguitare le pendenze dei tetti: disposizione più bizzarra che sconcia; giacchè, a dir vero, presenta all'occhio una certa fantastica eleganza. Fra l'uno e l'altro ordine stanno curiosi fregi foggiati a sega che arieggiano quelli della chiesa di Kapnicarea ad Atene. Anche le colonne binate reggenti archi cotanto prolungati simigliano quelle delle chiese greche del Basso Impero. Singolare è il modo come son disposte le arcate laterali che fiancheggiano il giro dell'abside. Due archi ad altissimo peduccio serrano in uno spazio più ristretto una finestra la quale, arcuata anche essa, ha per archivolto quello stesso fregio a sega che ricorre per tutta la lunghezza.



1 Il più antico documento che ci ricordi S. Donato di Murano è una carta del 999 in cui Michele Monetario, pievano, prestando giuramento al vescovo di Torcello, chiama questa chiesa *Basilicam S. Mariae Plebis Murianensis* (V. Fl. Corner, *Eccl. Torcellanae*. Pars II, p. 53). Dando poi fede all'Ughelli (*Italia sacra*, tom. V col 395) essa fu cominciata a costruire nel 950, e venne consecrata nel 957. Egli riporta una pretesa Bolla di papa Giovanni XII, colla quale il predetto pontefice dà commissione al patriarca di Grado di lasciar costruire la chiesa di S. Maria e Donato in Murano. Il Corner però con buone ragioni riguarda apocrifo quel documento. La seguente iscrizione, che sta nel mezzo della chiesa incastonata nel bel pavimento antico, è da riferirsi alla costruzione di questo e non a quella della chiesa, come mal vorrebbero le Guide di Venezia. È la seguente — *In nomine Domini Nostri Jesu Christi ✠ Anno Domini MCXI, primo mensis septembris. Indic. V.*



Abside di s. Donato a Murano.

Così la linea retta rimane interrotta leggiadramente da quell'ornamento che acquista perciò grazia particolare [1].

Sebbene il principale carattere di cui si impronta quest'abside debba considerarsi bisantino, pure vi si intravvede qualche influenza di quella seconda maniera degli Arabi che seppe sì fantasticamente foggiare tante fra le sontuose costruzioni del Cairo ed anche della Sicilia. Infatti la finestra laterale chiusa dalle due arcate che accennai sopra, pare tolta da quella che sta fra le grandi arcate della Moschea di Touloun nella capitale egiziana, alzata nell'876 dell'era nostra, dal Califfo Achmed. E sentono pure l'araba influenza i capitelli delle colonne non dissimili da quelli che si incontrano nelle più antiche meschite del Califato [2].

Ebbe dunque ragione il Cicognara di scrivere che il coro del duomo di Murano non potrà « giudicarsi mai originato sulle maniere normanne, gotiche, o tedesche che si voglia chiamarle, come non potrà giammai giudicarsi greco o romano, ma tanto nelle forme del totale quanto in quelle delle singole parti delle colonne, dei capitelli, degli archi, degli ornamenti vi si scorgerà quantità di punti di contatto coll'araba architettura, più che con qualunque altra di cui ci rimangono avanzi [3] ».

BASILICA DI S. MARCO. Ma l'edificio che in Venezia deve più occupare le cure e gli studj di chi cerca la tenebrosa e pur grande arte del medio evo, è senza dubbio S. Marco; mole superba d'orientale sfarzo, monumento insigne della grandezza e della energia di un popolo che fra le tempestose ire dei discordi fratelli, fra l'ingordo rapinare che ci piombava dall'Alpe, si mantenne per quattordici secoli libero ed italiano. È pensiero che invita l'anima a raccolta venerazione verso que' tempi che pur si tengono tanto barbari, vedere nelle età mezzane il cittadino dimorar disagiato nella povera casa, e l'oro raccolto ne' commercii profondere ad alzare nella patria basiliche sontuose, che diventavano quasi sostegno ad ogni sentimento grande e nazionale: sicchè e le guerre, e le paci, e le leggi direttrici del pubblico e del privato diritto, si deliberavano sotto quelle auguste volte, quasi perchè la religione si facesse custode alla libertà della patria, e la patria avesse a primo fulcro la religione.

1 Codesti ornamenti a denti di sega veggonsi anche in alcune arcate di S. Stefano e di santa Trinità a Caen, chiese entrambe dell' undecimo secolo. Forse i Normanni impararono quell'ornamento in Oriente o nella Sicilia, ove pur vedesi di frequente.

2 Coste. *Architecture Arabe etc.* Paris 1838 p. 32.

3 Cicognara. *Fabbriche di Venezia.* Vol. II, p. 129.

Perchè poi quelle basiliche si mostrassero degne dell' elevato ufficio religioso e politico a cui le repubbliche le voleano consecrate, bramavansi con ogni maniera di ricchezze artistiche annobilite. Per la qual cosa esse diventavano quasi museo in cui serbavasi quanto aveavi di prezioso nell'arte antica e moderna delle città. A scopo cotanto nobile surse nel nono secolo anche la Marciana, la quale incendiatasi nel susseguente, risurse tosto più splendida: e già sul finire dell' undecimo raggiungeva quella ricca magnificenza che ancora vi ammiriamo. Prima d'innoltrarci nell'esame artistico di essa, ne stenderemo brevemente la storia.

Trasportato da Alessandria nell'828 secondo molti cronisti, e nell'831 secondo il Baronio, il corpo di S. Marco, fu tosto innalzata a suo onore una chiesa dal doge Giustiniano Partecipazio. Scrivono alcuni che a tal fine il doge facesse demolire la famosa cappella di S. Teodoro, antico protettore della città, già fatta erigere da Narsete nel 532. Altri affermano che in questa occasione fosse solo ingrandita collegandola colla nuova chiesa. Certo è per altro che la più recente costruzione dovea appalesare una splendidezza ignota a que' tempi tanto miseri per l'Italia, se vero è ciò che ci narra un' antica cronaca, vale a dire come il doge nella fabbrica di quel nuovo tempio *fesse metter tutte le piere e tutte le colonne marmoree che esso za avea portade de Sicilia*. Codesta chiesa durò sino al fatale anno 976, in cui il popolo, ancor geloso allora di quel potere che più secoli dopo con insigne scaltrezza gli rapiva il Gradenigo, furibondo corse ad uccidere il doge Candiano IV divenuto tiranno. L'ira forsennata della plebe appiccò allora il fuoco al palazzo ducale e l'incendio divoratore serpeggiando s'apprese alla propinqua chiesa che i cronisti dicono ruinasse tutta fin dalle fondamenta, sebbene, come vedremo più tardi, ciò non fosse esattamente vero.

Pietro Orseolo, succeduto nella ducèa, ricostruì la basilica ancor più sontuosa che prima non era, ma non però con quella solidità che sarebbesi domandata per sì gran monumento, imperocchè una antica cronaca ci attesta come molte parti si rimanessero di legname fino ai tempi del doge Selvo [1]. Nel 1043 il doge Domenico Contarini cominciò a ridurla nella forma che ora vedesi, riedificandola di mattoni. Era però riserbato a Domenico Selvo il compierla degnamente; e a tal fine mandò in diverse parti a far ricerca di colonne e di marmi, i quali giovassero ad ornarla; e fe' all'uopo

1 Cicognara. *Storia della Scultura*. T. II, p. 43.

venire differenti architetti. Pare che sotto il suo governo si lavorassero alcuni dei mosaici che ancora la fregiano. Gli scrittori delle venete antichità segnano l'anno 1071 come quello in cui fu tanta mole compiuta, appoggiando codesta asserzione sul seguente distico che dicono stesse nel vestibolo della chiesa, ma che ora per altro più non si trova.

Anno milleno transacto bisque trigeno
Desuper undecimo fuit facta primo.

Alla grandiosa intrapresa del Selvo forse non sarebbero bastati i mezzi se non gli fossero venuti in ajuto l'ardimento ed il sentimento religioso de' suoi Veneziani. Essi che mantenevano allora commercii attuosi coll' Oriente, e molte dell' isole dell' Arcipelago quasi signoreggiavano, fermarono che ogni volta le venete navi da quei porti tornassero, dovessero caricarsi di colonne o di pietre opportune al maggior tempio della patria, e queste toglievano dalle rovine o di chiese de' primi secoli o di edifizii pagani. Perciò solo vediamo nel prezioso monumento la greca colonna appoggiarsi spesso al bisantino ghirigoro; i bassorilievi cristiani alternarsi co' gentili, gli emblemi del vero Dio, co' più strambi capricci del Basso Impero; perciò solo la cupola dorata degli Orientali girar sugli archi e sulle colonne di stile latino. Quindi doveva uscirne, e ne uscì, un accozzamento disorganico e vario, di stili, di maniere, di dimensioni, di materie e di forme, che parla per altro forte al pensiero; perchè è rappresentazione degli svariati elementi di cui componevasi Venezia nel secolo dodicesimo.

S'ignora il nome degli architetti che condussero la icnografia e la facciata, opere che non possono appartenere ad un solo ingegno, perchè troppo discordi fra loro ne' principii. Gli storici di S. Marco li vorrebbero venuti da Costantinopoli, ma non sanno addurre prova nessuna. A queste gratuite asserzioni s' oppose il Cicognara con vive ragioni; tanto vive, che ognuno legga il suo capitolo sopra la nostra basilica deve inclinare a credere sia l'opera d'architetti nostrali.

Egli osserva che anche nei secoli più buj l'arte durò, se non fiorente, almeno viva in Italia, e che nessuna ragione v'è per opinare che in Venezia mancasse compiutamente. Aggiunge poi che fra tante memorie rimasteci di S. Marco, nessuna ricorda artisti venuti da Costantinopoli sia per murare sia per decorare la nuova fabbrica. La qual cosa non sarebbesi di certo taciuta dai veneti cronisti, siccome non fu taciuta da quelli di Squillace, e di

Montecassino, i quali si tennero in obbligo di far menzione particolare degli artefici, quando capitavano di Grecia.

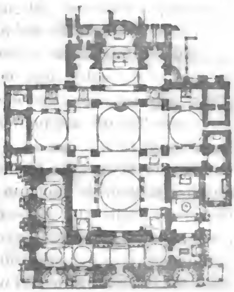
Proseguendo poi il suo ragionamento il Cicognara, non sa comprendere come in tanta vicinanza alla caduta dell' Impero d'Oriente, fosse dato trovare artefici più abili a Costantinopoli che non in Italia. Erano tempi quelli, dic'egli, in cui l'Impero greco non aveva più nè armate, nè tesori, nè flotte prosperose, nè coraggio, nè ingegni. L'energia erasi fiaccata di modo che non disputavasi più neppure in materia di religione. Nei dieci secoli che durò quell'Impero, non potè vantare una scoperta che onorasse veramente l'umanità, non un' idea che accrescesse il sapere degli antichi. Lo stesso commercio non facevasi più da' Greci, ma era monopolio esclusivo delle repubbliche italiane, che avevano nell' Oriente prosperosi traffici e protezione. Pare al Cicognara che nazione tanto svigorita e priva di quegli attuosi impulsi che elevano l'anima, non potesse esser atta a far rigenerare le arti italiane, sebbene egli confessi che i Bisantini erano i soli valenti allora nella orificeria, la quale molto domanda all' ingegno, moltissimo alla perizia tecnica degli artefici; e ne è prova l'essere stata anche nel medio evo occidentale la madre di quasi tutte l'arti grafiche e plastiche.

Aggiunge poi il Cicognara che se fin dal tempo de' Longobardi erano in Italia opere tassellate e vermicolate, se v'erano, come afferma Anastasio Bibliotecario, vetri dipinti nel nono secolo, se nel duodecimo un Uberto italiano eseguiva mosaici in Treviso: se la cattedrale di Torcello si rinnovò nel 1008 sulle maniere latine: se prima di S. Marco furono alzate in Venezia novanta chiese come provò il Gallicioli nel terzo volume delle sue *Memorie Venete*, ciò vuol dire che neppure in Venezia poteva esservi bisogno di chiamar l'arte in soccorso da Costantinopoli. Ove è amore di libertà, ove è fiorir di commercii le arti devono relativamente all' epoca prosperar più che altrove: così conclude il Cicognara.

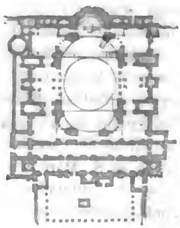
Gli argomenti suoi, ch' io qui epilogai, sono di certo eccellenti a persuaderci fossero piuttosto italiani che bisantini i decoratori e gli architetti di S. Marco. Ma forse il chiarissimo uomo ne avrebbe rinvenuti di più calzanti, se avesse posto il nostro monumento a confronto con quelli veramente bisantini, e coi latini di Roma e del resto d' Italia. Allora egli sarebbesi accorto che un grande motivo per tenere italiano l'architetto della Marciana sta nella pianta stessa dell' edificio, la quale (e già l'accennai più sopra) non somiglia per nulla a quella di S. Sofia come erroneamente affermò sempre il Cicognara medesimo, e molti altri prima e dopo di lui.

ma appalesa invece chiaramente la ordinanza delle fabbriche latine. Il rito della chiesa occidentale, specialmente dopo accaduta nel nono secolo la separazione dalla greca, impediva tanto a Venezia che in ogni altro luogo di Italia di attenersi alla distribuzione che potea convenire ai Bisantini. Le masse di muratura che in S. Marco interrompono le colonne, se pur pajono in qualche modo richiamar quelle di S. Sofia, son però in ben differente maniera disposte. Io credo siensi così costrutte solo per offerire al tetto pesantissimo vigorosi sostegni e controspinte. Del resto sembra veramente impossibile che si andasse per tanto tempo ripetendo, e si ripeta ancora da alcuni, essere S. Marco una copia di S. Sofia: giacchè quest' ultima consta di una grand' elissi sollevata su quattro enormi piloni formati da facce disuguali fra loro e collocate ora ad angolo retto, ora ad acuto, ora anche ad ottuso, ed in nessuna parte ricorda la croce quasi del tutto latina che fu tipo a S. Marco.

Colla speranza cessi finalmente il pregiudizio di considerare S. Sofia qual modello alla nostra basilica, stimo opportuno dar qui disegnate insieme le icnografie de' due famosi tempii, perchè ogni più ostinato si convinca col confronto come nulla abbiano di comune fra loro.



S. Marco



S. Sofia

Non parlo poi di quelli i quali sostennero S. Marco fosse imitazione di S. Vitale a Ravenna. Simili errori non hanno bisogno di confutazione: basta gettare un rapidissimo sguardo sull' uno e sull' altro monumento, per andar persuasi come non abbiano il menomo punto di contatto.

Un ingegnoso architetto tedesco il signor Engelhard di Cassel, nella Gazzetta Universale di Architettura, che pubblicasi in Vienna con tanto onore dal signor Förster [1], espose molte sottili osservazioni sulla forma primitiva di S. Marco. Egli avanzò la curiosa

[1] *Die Allgemeine Bauzeitung*. Jahrg. 1844, Heft. 1 ... s. 111.

congettura che S. Marco altro non sia se non una imitazione delle antiche terme romane.

« La ordinanza (dice egli) così fattamente appalesa quella delle grandi sale centrali delle nominate terme, che basta solo gettarvi su l'occhio per convincersi della verità di tale asserzione. Si paragonino a codesta chiesa le terme che meglio son conservate, per esempio quelle di Caracalla, ovvero le altre di Diocleziano, e la prova apparirà limpidissima. Codesta somiglianza non è soltanto nella icnografia ma nell'intera apparenza di tutto l'edifizio. Nelle terme surricordate noi troviamo il tipo di quelle grandi aperture arcuate, di quelle volte magnifiche, di quelle grandi nicchie semicircolari coperte da mezze cupole, delle cupole stesse, delle molte colonne, e per ultimo di quella ordinanza che pur vedesi in S. Marco.

« Nè questo imitare una fabbrica profana per costruire una chiesa deve parere straordinario. Sul cominciare del Cristianesimo quegli edifizii pagani che appositamente eransi alzati all'esercizio del diritto, furono poi trovati giovevoli al culto del Dio de' Cristiani; sicchè ne vennero le basiliche. Ora, quando si dovette erigere un edifizio al servigio del vero Dio, non si vollero altrimenti imitare i tempii de' numi greci, ma sì invece quanto aveavi di bello e di magnifico nell'antica architettura, com'erano appunto le grandiose terme che i Cesari facevano murare nelle splendide epoche dell'Impero.

« Ma affinchè apparisse lo scopo religioso, era necessario che tutta la fabbrica avesse relazione al maggior altare; era necessario d'allargare possibilmente lo spazio in prossimità di quello; era necessario in una parola quasi aggruppare la fabbrica intorno al medesimo, e tutto ciò non poteva meglio conseguirsi che giovandosi della pianta a croce greca dove le larghe volte reggenti il tetto offerivano a ciò la maggiore opportunità ».

Il valente architetto tedesco credette riconoscere codesta rassomiglianza colle terme, anche nella facciata di S. Marco, non come essa apparisce oggidì, ma come sta effigiata nel mosaico antico che vedesi ancor conservato nella prima mezza cupola esteriore al lato sinistro [1].

Non incresca ch'io qui epiloghi, il più brevemente che mi sarà possibile, quanto quell'ingegnoso artista stimò opportuno di

[1] Erroneamente il Quadri in tutte le edizioni della sua Guida lo disse opera del secolo XVI, mentre è del XIII; speriamolo errore di stampa.

osservare intorno a codesto mosaico, mettendolo a raffronto colla fabbrica attuale. E non incresca del pari che, esposte le ragioni di lui, io le sottoponga ad esame per indagare quanto più o meno si accostino a verità. S. Marco è costruzione di sì grande importanza per l'archeologo, che non mi pare soverchio l'occuparsene minutamente, a fine di far uscire una qualche luce dalle tante dubbiezze che la circondano.

Secondo lui il mosaico rappresenta la cerimonia del rinvenimento del corpo di S. Marco alla fine dell'undecimo secolo, vale a dire dopo l'anno 1094, quando il doge Domenico Selvo ornò la chiesa di mosaici e colonne, e quindi essa poteva considerarsi compiuta. Vedendo poi che nel mosaico stesso mancavano i due ordini di colonne sovrapposti l'uno all'altro, come stanno al presente, ed eravene in vece un solo, il quale in mezzo al fusto di cadauna colonna portava un'aggiunta quadrata di forma singolare, che per tal guisa toglieva lo sconcio del presente raddoppiamento, concluse che primitivamente la chiesa fosse così foggiata. Scorgendo poi nel mosaico le porte alte e rettangole, senza nessuna indicazione di stile arabo od archi-acuto, com'or si vede, ne inferì, che tutti gli archi acuti e rotondi formanti le porte attuali fossero posteriori alla prima costruzione, e che in quella dovessero esservi tutte le arcate del piano inferiore superiormente aperte come quella di mezzo, dinanzi all'ingresso principale, e quindi un tempo andassero coperte dalle volte del secondo piano. Considerando poi attentamente la costruzione gli si fe' manifesto che tutto il rettangolo di marmo, il quale ora impicciolisce le antiche porte, è incastrato dentro di quelle, e per conseguenza le porte ora esistenti sono senza dubbio posteriori al primitivo muramento.

Ciò finì di persuaderlo essere il mosaico in quistione la precisa forma della chiesa, come trovavasi alla fine del secolo undecimo e dimostrarsi in esso quindi, quali parti sieno nella presente facciata state distrutte, quali aggiunte. Fra le aggiunte egli annovera le cupole ad alto peduccio, mentre prima erano emisferiche al par di quelle di S. Sofia, la ghiera dell'arco centrale diversa affatto dall'ornamento delineato nel mosaico, e tutti i dettagli che ricordano lo stile archiacuto, di cui nel mosaico non vedonsi tracce. Fra le distrutte, pose le porte rettangolari e le colonne ad un solo ordine, come già dicemmo, ed oltre a ciò la decorazione interna del gran finestrone di centro nel secondo piano. Ora quel finestrone non presenta che poche colonnelle isolate; nel mosaico invece su quelle colonnelle girano eleganti archetti, e di sopra v'ha un altro ordine

d'archi che digrada a seconda dell'incurvarsi della finestra; disposizione elegante e robusta ad un tempo. Non solo il nostro architetto ragionevolmente congettura che in tal modo fosse da prima distribuito il lunettone di S. Marco, ma opina che così fossero foggiate anche le finestre arcuate delle antiche terme romane.

« Ogni architetto, dice l'autore, ch'abbia studiata l'antica architettura di Roma, ben conosce le grandi lunette delle terme, e deve anche aver rivolto il pensiero al modo con cui potessero chiudersi convenientemente. I vetri da finestra erano ancora ai tempi di Plinio il giovane una preziosa rarità, tornava quindi impossibile fossero usati in aperture così grandi. Le quali poi se si fossero lasciate intieramente senza ripari che avessero fatto schermo alle intemperie, le stanze sarebbero riuscite inabitabili. In alcune di tali aperture, specialmente in quella parte delle terme diocleziane che fu mutata in chiesa, veggonsi murati de'piedritti che dividono l'arco in più spartimenti nei quali possono ora venir applicate finestre di piccola dimensione. Esaminando codesti pilastri sul posto, è facile persuadersi come sieno d'assai più moderni dell'antica costruzione, sebbene Palladio li abbia tenuti a questa contemporanei.

« Nella chiesa di S. Marco, come sta nel mosaico ora ricordato, vedesi chiaramente come dovesse in altra maniera andar disposto il riempimento del lunettone. E che tale fosse l'uso d'allora vien confermato anche dalle finestre arcuate che guardano la piazzetta, le quali ancora conservano l'esempio di riempimenti formati da colonnelle coll'arco girato sopra ».

Di codesto elegante sistema di finestre l'autore trova un esempio anche nel tempio della Pace a Roma, e perfettamente conforme poi nel palazzo di Diocleziano a Spalatro, forse un de' primi efficaci tipi di quella architettura che poi si converse nella bisantina.

Dai qui esposti studi sulla chiesa di S. Marco trasse poi l'autore i seguenti importanti corollarii. I.° Che l'architettura di S. Marco è al paro di quella di S. Sofia tolta a prestito dalle più belle parti delle antiche terme romane, edifizj che dimostrano quanta fosse la magnificenza de' Cesari. II.° Che essendo le terme per la maggior parte crollate, la chiesa di S. Marco getta nuova luce sulla costruzione delle medesime, e schiara tutto quel di enigmatico che fin qui fu osservato in esse. III.° Che S. Marco è tipo di molte chiese e di altre fabbriche di maniera bisantina, ed anche di quella architettura italiana che alla orientale si collegò; e ad un tempo rivela lo stile che prese vigore dopo il risorgimento dell'arte antica.

Per certo, quando si considerano le acute osservazioni con cui accompagnò l'ora esaminato lavoro il dotto architetto tedesco, non si può a meno di non riconoscere con lui una tal quale rassomiglianza fra la parte centrale delle terme che arbitrariamente il Cameron, commentando l'opera di Palladio, chiamò Xisto [1]. Per altro non si può affermare che la veneta chiesa sia proprio dallo Xisto imitata a capello. Parrebbe a dir vero che a' cristiani così di Roma che di Costantinopoli dovesse ripugnare di togliere il tipo del tempio precisamente dal sito che gli archeologi ci presentano, come quello ove s'esercitavano i giochi e le festose lascivie sì in odio alla novella religione, ed aveano stanza que' Cesari che tanto perseguitavano il cristianesimo. Vero è che, volendo aderire alla ragionevole congettura di quelli [2] i quali opinarono con assennate ragioni non essere le pretese terme altro che splendidi palazzi alzati dagli imperatori per loro uso, potrebbe dirsi che quel sito, male denominato Xisto, fosse una sala conforme nella costruzione alla maggior parte di quelle che vedeansi nelle patrizie case romane. È chiaro in tal caso che, non avendo servito a' giochi proscritti dal cristianesimo, od a qualsiasi uso contrario al culto del Vangelo, esse potevano diventar sopportabile tipo a' cristiani per alzare le chiese loro. Codesta congettura acquista maggiore apparenza di verità quando si rifletta che i Greci, avendo sempre considerata la *basilica* come la casa del Re, non potevano aver ribrezzo di scegliere a modello appunto le parti più splendide delle case reali, come ne erano le sale. Ma perchè poi i Latini che aveano in Roma sì magnifici edifizii ad uso o di terme o di palazzi regii, come che sia, tennero sempre nelle lor chiese la forma basilicale a tre o cinque navi, ed i Greci soli imitarono gli splendidi stabilimenti imperiali? A questo fatto non trovo che un modo di soluzione, ed è che quando Roma alzò chiese, l'Impero trasferito a Costantinopoli aveva lasciato crollare ed avea abbandonate le antiche reggie. Quando Bisanzio invece cresse i suoi tempii, doveano esservi numerosi e fiorenti i palazzi ed i bagni pubblici, i quali poteano offerire un modello conveniente al ricetto del culto cristiano.

Meno incerta, e quindi meno impugnabile mi par l'opinione del signor Engelhard in tutto quanto riguarda il lunettone principale come sta disegnato nel mosaico. È probabile che così dovesse

1 Palladio. *Le Terme de' Romani.* Londra, 1732. Cameron. *Description des Bains des Romains enrichie des Plans de Palladio.* Londres, 1772.

2 Tuzzi. *Giunta II al Vitruvio del Viviani.*

andar un tempo decorato, ed è pur probabile che quella decorazione sia tolta da più antichi esemplari alzati ai tempi di Diocleziano: non essendo verosimile che mentre l'architettura voltava di già l'arco immediatamente sulla colonna, si spartissero le finestre con quei due pilastri ineleganti, che a ragione egli riconosce moderni nelle terme diocleziane a Roma. Comunque sia la cosa, è certissimo che gli studi portati dall'architetto tedesco sopra S. Marco diventano preziosi all'arte ed all'archeologia, e forse acquisteranno maggiore conferma se la sorte ci farà scoprire antiche pitture o monumenti, che meglio schiarino la storia e lo stile decorativo delle così dette terme antiche.

Prima di abbandonare la pianta di S. Marco è dovere tener conto di due fatti essenzialissimi, l'uno che difficilmente rinviensi nelle chiese bisantine, l'altro nelle latine. S. Marco, nello spazio rispondente alla maggior cappella e alle due laterali, conserva ancora una cripta, la qual cosa non trovasi per certo di frequente nelle chiese greche: nel fianco poi meridionale il suo portico è chiuso per dar luogo al battistero, il quale nelle antiche basiliche, specialmente italiane, era invece costruzione separata dalla chiesa e per lo più ottagona [1].

Diciamo prima della cripta:

Il Cordero nel suo ragionamento sulla architettura longobarda osserva, che due essenziali motivi devono aver data origine alle cripte sotto le chiese ed al corrispondente rialzamento delle tribune. Si volle prima di tutto situare il coro in maggiore apparenza e più vicino all'altare, rendendo per tal modo più libera la navata di mezzo: poi si mirò in tal guisa a formare santuarii sotterranei, contenenti reliquie di santi, i quali richiamassero al pensiero quelle antiche confessioni o *martirii* che nelle catacombe de' primi cristiani si consecravano ai martiri della fede. I più antichi esempii che il Cordero vedesse di sì fatte cripte costrutte contemporaneamente alla chiesa sono, e quello di S. Miniato al monte di Firenze, opera del 1013, e l'altro nella abaziale di Montecasino, eretta nel 1066 [2]. Se egli avesse ben badato alla costruzione di S. Marco, non avrebbe per certo esposta codesta sentenza, e sarebbesi convinto essere le cripte anteriori al tempo da lui notato; giacchè il piano fondamentale di

[1] Nei primi nove secoli del cristianesimo i battisteri furono edifizii separati sempre dalle chiese. Dapprima non se ne erigevano nelle città più di due, uno pegli uomini l'altro per le donne, e ponevansi spesso vicino alle cattedrali. Sacchi, *Intorno all'Arch. Simbol.* Milano 1828 pag. 111.)

[2] Cordero, *Dell'architettura longobarda.* pag. 119-20.

S. Marco che fu cominciato sotto il doge Pietro Orseolo primo, porta appunto la cripta contemporanea alla prima icnografia della chiesa. Ora Pietro Orseolo cessò d'esser doge nel 978, quando era di già ben avanzata la basilica presente, mira di tutti i suoi pensieri. Nè con questo intendo dimostrare che S. Marco sia la prima cripta fondata in Italia: solo mi basta rettificare un errore del detto archeologo, indicandola senza dubbio anteriore agli esempii da lui allegati.

Codesta cripta è ordinata in guisa di croce, e presenta semplicissima costruzione. Andava fornita di tre altari, l'uno nel centro rispondente al superiore, gli altri due nelle due braccia. Una balaustrata di marmo circondava quello di mezzo al modo stesso dell'altare superiore. Dietro a questo i balaustri sosteneano alcune pietre traforate interposte agli intercolonni, le quali servivano di cancelli come nel duomo di Torcello. La forma di questa cripta ed i massi sorretti da grosse colonne provano che qui ebbesi in mira, quando fu costrutta, di riporvi il corpo di S. Marco, come infatti eravi, e vi stette finchè fu portato nell'altar maggiore di sopra. Dal pavimento sollevansi sessanta colonnette di marmo greco di varia grandezza senza base e con piccole arcate, che sostengono la chiesa superiore. Codesto sotterraneo riceveva il lume da cinque finestre, e da quei quattordici fenestrini che stanno verticali nel pavimento del tempio, lungo il cancello del coro. Col volgere degli anni, fatta impraticabile la detta cripta per la umidità e per l'acqua marina che vi si introdusse, fu chiusa, ed abbandonata circa il 1580. Ora si riaprì e si tentò rinettarla di modo da poter essere, almeno nelle basse maree, visitata [1].

Tocchiamo ora del battistero. Per quanto il Sansovino ne dica [2] che anticamente questa cappella chiamavasi *de' Putti*, perchè vi si ministrava il battesimo, io non posso persuadermi che questa sua antichità rimonti sino alla costruzione della basilica. A me pare anzi che essa non fosse formata se non col chiudersi di una parte del *Esonartece* che girava per tre lati intorno la chiesa. Vero è che l'antico bassorilievo figurante il Battista che battezza Gesù Cristo, il quale serve come di tavola all'altare, prova che da molti secoli fu consecrata al Precursore, e quindi è da moltissimo tempo ch'essa serve di battistero; ma quel bassorilievo mi par più vicino al decimoterzo

[1] Veggonsi la pianta e l'alzato di questa Cripta incisi alla tavola 4 (bis) del primo volume delle Fabbriche di Venezia; bella opera che onora i suoi pubblicatori, il Cicognara, il Diedo ed il recente annotatore signor Zanotto.

[2] Sansovino. *Venezia Illust.* Lib. II. pag. 102.

secolo che non all' undecimo, ed anche i mosaici mi pajono di quell'età. Io quindi sospetto che solo allora si separasse dalla chiesa, ed avesse la presente destinazione.

In questa cappella sta una cattedra di marmo che i veneti cronisti, fra i quali il Dandolo, dicono donata al patriarca di Grado dallo imperatore Eraclio, siccome quella su cui sedeva S. Marco. I recenti scrittori delle venete cose sorrisero il sorriso dell' incredulità a quella pia credenza, osservando che non potè a tale uso servire, perchè in essa veggonsi scolpiti gli animali stessi dati per simbolo agli evangelisti [1]. Vi sarebbe stato un mezzo ancora più sicuro a giudicarla ben altra che quella di cui valeasi il protettore della repubblica, se si fosse badato allo stile d'essa che rammenta con evidenza le opere del decimo ed undecimo secolo. È degna di molta considerazione però, giacchè è fra i pochi monumenti cristiani in cui i simboli degli evangelisti sieno raccerchiati da quelle sei ali di cherubino che ci descrive l'Apocalisse [2]. Sul dinanzi sta scolpito il mistico Agnello sul monte da cui sgorgano i quattro fiumi, come nei più antichi monumenti cristiani. Sul monte sta l'ulivo, promessa di pace al mondo: in entrambi i lati della sommità veggonsi cinque ceri accesi, nel mezzo una croce con ai fianchi gli apostoli Pietro e Paolo.



Tutto quanto ho esposto fin qui parmi valga a persuadere anche i più dubitosi come la pianta di S. Marco porti l'impronta dell'arte romana antica, sia che si voglia ritenerla imitazione delle basiliche o delle terme. Ma il prospetto come ora sta, ed anche come ce lo porge il mosaico accennato, mi simiglia veramente di carattere bisantino, vale a dire, tolto dagli edifizj fatti costruire da Giustiniano e da' suoi successori. L'Esonartece di S. Sofia a Costantinopoli, prima che fosse così barbaramente deformato dai Turchi, presentava allo esterno cinque arcate cui rispondevano cinque porte ricordanti appunto quelle di S. Marco. Cinque piccole arcate danno pure ingresso al Nartece dell'antica chiesa di Navarino costrutta parecchi secoli dopo.

1 Zanotto. *Stor. della Pitt. Venez.* pag. 26. 27.

2 Apocalisse Cap. IV. Ezechiello invece, al Cap. II, indica i simboli degli Evangelisti con quattro ali e quattro facce.

Una simile disposizione scorgesi pure nell'altra di Parayia-Lycodimo all' est di Atene verso il monte Imetto, alzata nell' undecimo secolo. Simili pure sono le chiese del Pantocreator e del monte Te Koras a Costantinopoli [1]. Da tutto ciò parmi adunque si possa a ragione concludere che la sola parte di S. Marco che sia imitata da S. Sofia è il prospetto.

Fu detto più volte che i marmi i quali rivestono così lo esterno che lo interno di S. Marco vennero trasportati di Grecia, ma non fu detto da alcuno se quelli fossero veramente avanzi dell'epoche di Pericle o di Alessandro, o piuttosto del Basso Impero. Esaminando però una ad una le colonne di S. Marco, e più i capitelli che vi stanno sovrapposti, non so ravvisarvi traccia dell'elegante correzione ch'è sempre negli ordini greci antichi. Salvo quelli della interna basilica, che come dirò più sotto, a me paiono contemporanei all' edifizio, mi si manifestan tutti consimili nella rozza maniera dello scalpello a quei pochi che ancor conservansi ad Aquileja, o furono dissotterrati ad Altino; io credo quindi che di là si trasportassero come eransi trasportate tante altre pietre. Ed oltre alla notata analogia, mi appoggio al ragionamento seguente.

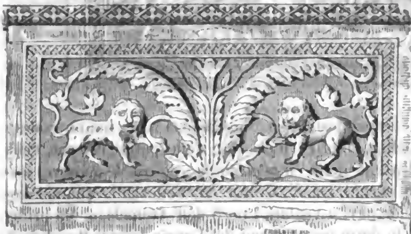
Tuttochè Aquileja fosse una delle principali città dell' Impero e venisse nel quarto secolo chiamata una *seconda Roma*, tuttochè Altino floridissimo prosperasse ai tempi di Marziale, pure nulla o quasi nulla più resta dell'antica grandezza delle due nominate città, nè colà dove sorgevano, e nè manco a poca distanza da esse. Le parti marmoree di quelle moli descritteci sì magnifiche ed ora scomparse dal suolo, non furono adoperate neppur per costruire altre abitazioni vicine com' usasi cogli edificii crollati. Ove son dunque i marmi molti e riccamente ornati che doveano fregiare i pubblici edifizii delle due rinomate città? Io penso col Temanza [2] e con altri che fossero trasportati da profughi, prima a Torcello, indi a Venezia più tardi; e nell' isola torcellese fossero destinati alle costruzioni che di già esaminammo; a Venezia invece si congegnassero a decorare specialmente lo esterno di S. Marco. In tale congettura mi rafferma il vedere che v'è attualmente nella parte esteriore del duomo di Aquileja un capitello, il quale pel carattere della scultura, di molto s'accosta a quelli di maniera corintia in S. Marco.

Già Lorenzo de Monacis lasciò scritto che: *pene omnia antiquissima aedificia Rivoalti et aliarum insularum, ex lateribus Altini compacta*

1 Couchaud. *Op. cit.* e Batrisier. *Histoire de l'Art monumental*. Paris. 1845 pag. 394.
2 Temanza. *Antica Pianta di Venezia*. Venezia 1781 pag. 6.

videntur [1]. Ancor oggi può aversi dalla tradizione una prova, come nei secoli di mezzo Venezia per la maggior parte si murasse colle rovine d'Altino, giacchè ancor oggi le più vecchie fabbriche trovansi composte di piccoli mattoni assai ben cotti che i muratori dicono volgarmente *altinelle*. Nè solo forse i ruderi e le rovine di Aquileja e di Altino avranno servito ad ornare S. Marco, ma quelle pur d'Eraclea, sede del veneto governo prima che si trasportasse in Rivoalto.

Avanzi di un' arte più tarda che non fosse quella del quarto o quinto secolo, mi paiono pure i numerosi parapetti di cui qui offro qualche saggio, fronteggianti i vani delle logge interne ove stanno scolpiti e leoni, e croci, e pavoni, e fiori, e bizzarri intrecciamenti di fettucce, ed altri sacri emblemi che vediamo di frequente nelle chiese del sesto secolo. Questi pure io stimo fossero trasportati dalle abbandonate chiese di Altino, di Eraclea, di Grado, e forse più di Aquileja. Infatti nel duomo di questa ultima città m' avvenne di trovarne alcuni che somigliano per lo stile della scultura i nostri di S. Marco. Nè sia chi dica essere quest'ultimi stati espressamente intagliati quando alzossi la chiesa; perchè, quando s'osservano da vicino le pietre su cui stanno scolpiti (per lo più marmo greco), scorgesi chiaro dalla inesattezza con cui son collegate, dalla differenza fra l'une e l'altre, e finalmente dalle spezzature dell'ornato come in origine fossero ad altro luogo ed uso destinate, e come venissero poste colà per semplice desiderio d'ornamento o per uso di appoggiatojo. Probabilmente, anche nella primitiva loro destinazione, avranno servito d'appoggiatojo alle logge superiori di qualche chiesa, giacchè sappiamo che in simili logge collocavansi nei primi secoli le donne per separarle dagli uomini, e perciò, diceansi presso i greci *Ginecei*, e presso i Latini talvolta *Cancelli*. Giustissimamente osserva il Manin in una sua erudita Memoria, che avrò occasione di citare più sotto, aver errato



1 De Monacis *Hist. Ven.*

quelli che dissero essere state queste pietre un dì sepolture bisantine trasportate da Costantinopoli [1].



Qualcheduno, fondandosi sulla somiglianza che hanno codesti parapetti con quelli numerosi incastrati nelle pareti esterne della metropolitana d'Atene detta il *Catholicon*, potrebbe pensare fossero anticamente portati via di Grecia da' Veneziani, quando cominciarono colle lor navi a visitare i porti dell' Arcipelago. Ma prima di tutto, secondo le dotte osservazioni del Lenoir [2] e del Bouchon [3], pare che la cattedrale ateniese sia forse l'opera de' Veneziani dopo la conquista d'Atene; poi la mostrano italiana quell'esser tanto differente dall' architettura delle altre chiese bisantine, e lo aver il frontespizio ornato, e scelti ed eleganti i profili, cosa rarissima nelle chiese greche anche de' più avanzati tempi del medio evo. Ma gli argomenti più calzanti a reputarla da Italiani costrutta, sono appunto le abbondanti sculture; perchè i Bisantini la scultura non amarono soverchiamente, e davan piuttosto la preferenza al mosaico ed alla pittura. Quei parapetti sono adunque da ritenersi lavoro latino del settimo ed ottavo secolo, perchè similissimi a quelli che circondano il coro di S. Clemente di Roma e di qualche altra basilica italiana. È poi possibile che originariamente non servissero altrimenti da appoggiatojo alle logge superiori di qualche chiesa come dissi più indietro, ma fossero veri cancelli o del *Sacrarium* o di qualche cappella separata, come vedesi nel duomo di Aquileja e nell' altro di Torcello, ove durano nell' antico lor posto.

1 Lenoir. *Architecture Bysantine dans la Revue de l'architect.* Paris 1840, tom. I.

2 Bouchon. *Journal de l'Institut.* Mars, 1842 pag. 35.

3 Anch'io un tempo dubitai fossero la parte anteriore di sepolcri cristiani; ma quando misuratene alcune le vidi superar in lunghezza otto piedi, ed osservai che taluna era anche nella parte interna lavorata, mi raccertai che in origine pietre sepolcrali non erano di certo.

Quelle marmoree tavolette però che in S. Marco portano pavoni tuffanti il lor becco in un vaso o veramente croci fiancheggiate da circoli, i quali si intrecciano quasi nastro, pare che si debbano tenere come lavoro venuto d'Oriente, sì perchè simigliano a quelle, che ancor veggonsi in qualche chiesa di Damasco, in S. Sofia, ed in qualche altra chiesa di Costantinopoli [1], sì perchè rarissimamente o non mai si rinvengono ne' sacri edifizii latini. Sarebbe dunque da congetturare facessero parte del sistema d'ornare adottato da Giustiniano per la sua S. Sofia, e da lui tolto a prestito dalle più antiche architetture dell'Asia, e venissero poi per imitazione introdotte in altre di Grecia, da cui più tardi le trasportassero i Veneziani a fine di abbellirne non il loro S. Marco soltanto, ma anche le case loro, perchè in fatto veggonsi frequentissime su prospetti de' vecchi palazzi veneti.

Io però, considerando allo scalpello tutto latino che appalesano quelle tavolette, non so persuadermi a tenerle di greca origine; ed un fatto che m'avvenne d'osservare in alcune, vale a raccertarmi ancor più in così fatta opinione. Presso il signor Pajaro di Venezia, intelligente incettatore di anticaglie, che pur troppo finiscono a fregiare i musei dello straniero, vidi alcuni di questi marmi che portando in una faccia i ricordati pavoni, dall'altra presentavano un frammento mutilato di antico bassorilievo senza dubbio di stile romano, ed è probabile appartenente ad Aquileja o ad Altino. È quindi naturale che in queste ultime due città od in Venezia sieno stati scolpiti i pavoni sul rovescio dell'antico marmo. Ma come avvien poi che tale rappresentazione si trovi frequente nelle chiese e nelle case delle tre ricordate città, e sia pure parte decorativa di molte chiese greche, mentre invece in Roma, in Lombardia ed in tutto il resto d'Italia quasi mai comparisce? [2] A me pare che il fatto possa limpidamente spiegarsi, quando si consideri che Aquileja e tutte le città dell'alto estuario veneto ebbero coll'Oriente continue comunicazioni e commercii, dall'epoche più antiche sino alla lor distruzione, e non moltissime invece con Roma e coll'Occidente. Quindi è che esse per la via del mare, insieme agli altri elementi di orientale civiltà, anche le arti ed i simboli del culto ricevettero. Distrutti poi quei

1 Per esempio nella chiesa di Theotocos veggonsi le tavolette colle croci e i simboli similissimi a quelle di S. Marco, e servono di ripieno agli appoggiatoj di alcune logge come in quest'ultima chiesa.

2 Veggonsi questi pavoni nella cimasa d'uno de' capitelli di S. Vitale a Ravenna: ma è da osservarsi che quella chiesa è tutta di carattere bisantino e fu fatta incominciare da Giustiniano verso l'anno 547 e continuata da Giuliano capo del tesoro.

paesi, i profughi tradussero alle novelle lor sedi, tutti i marmi che poteano facilmente trasportare, ed insieme quelle tradizioni dell'arte che invitavano ad imitarli, quando più gli antichi non si conservassero.

Le precedenti osservazioni non mi fanno però tanto sistematico da credere che in S. Marco manchino del tutto capitelli e fregi di carattere veramente bisantino. Alcuni d'essi così s'accostano a quelli che ancora serbansi in molte terre del Peloponneso, in Atene, e specialmente in Bisanzio, da reputarli a giusta ragione portati di là. Per taluno di essi la congettura è sorretta, non dallo stile soltanto, ma dalla tradizione e dalla storia. Tali sono i due pilastri quadrati che stanno dinanzi al fianco meridionale della basilica. Eccone qui presso uno inciso.

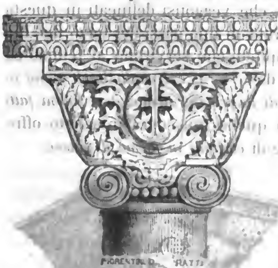


Attenendoci alla cronaca Sivos (f. 89 tergo) e a quanto ne racconta il Vianoli, pare facessero parte della chiesa di S. Saba in Acri, l'antica Tolemaide, e di là fossero recati a Venezia nel 1256 da Lorenzo Tiepolo insieme a molti altri trofei della famosa vittoria ch'egli riportò sopra i Genovesi. La ricordata cronaca ci narra che in quell'anno fra i Genovesi stanziati a Tolemaide ed i Veneziani, che pur vi avevano stabilimenti, s'accese aspra lite per l'esclusivo dominio del predetto tempio. I Genovesi vi si chiusero come in fortezza, sfidando le pretensioni de' loro rivali: ma questi, assediata la chiesa, la presero e la abbatterono per togliere ogni soggetto di susseguente contesa. A fine di serbare memoria di tanto trionfo, spedirono a Venezia que' due pilastri, i quali per decreto del Senato furono collocati ove ancora si vedono.

Sendo stato costrutto il tempio di S. Saba d'Acri nel sesto secolo, essi diventano importantissimi, perchè ci rivelano lo stile di quella età e servono qual base de' confronti, che possono farsi fra l'arte orientale e la latina d'allora. Il loro capitello serba una specie d'ordinanza corintia, ma con quel carattere di foglie aspre e puntute dell'acanto spinoso che fu sempre accarezzato tipo al corintio de' Greci antichi, come n'è bella prova il monumento di Lisicrate ad Atene. Per tre facce que' pilastri vanno ornati da fiori e meandri: la quarta è nuda perchè destinata ad internarsi nel muro. Gli

ornamenti constano di tralci di vite, di fiori, di vasi e di melagrani, emblemi tutti allusivi alla religione. In due de' riquadri d'ogni pilastro sta un monogramma greco, la cui interpretazione bisogna leggere in una dottissima memoria del signor Weber, mirante ad illustrare il monumento di cui tengo parola, ed inserita nel vol. I delle Iscrizioni venete pubblicate da quel fiore d'erudizione ch'è il cav. Emanuele Cicogna. Con ingegnosi quanto sicuri argomenti ci prova il Weber come i monogrammi del pilastro verso il campanile significhino *A Dio Esauditore Sommo; A Dio Supremo e Massimo;* quelli dell'altro verso il palazzo, *A Dio Avvocato e Salvatore.* La scultura, tuttochè rozza, risente l'imitazione dell'antico e prova che non per anco s'erano del tutto dimenticate le buone massime. Una croce è intagliata nel terzo inferiore d'essi pilastri, ma forse è lavoro fattovi dopo dagli Ospitalieri o da Genovesi, coll'intenzione di raccertare il possedimento del tempio col proprio stemma, ad entrambi comune, qual'era la croce.

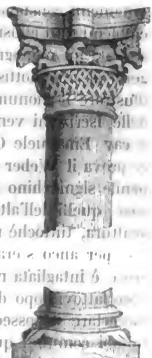
Io stimo del pari che venissero dall'Oriente parecchi de' capitelli dell'atrio di S. Marco. Per certo che quello inciso qui da presso ha il suo tipo in molte fra le chiese bisantine di Grecia, ove scorgonsi di frequente volute joniche sormontate da alte cimase ricchissime d'intagli e portanti una croce nel centro.



E senza dubbio poi a Venezia tragittati con le conquiste orientali de' Veneziani, sono da ritenersi que' molti che si compongono di colombe e di teste di leoni, come il seguente; perchè anche in Grecia se ne rinvengono.



Anche quelli nello esterno della nostra basilica, che formandosi di un cono rovescio portano reti allo intorno, e gigli nelle quattro facce, troppo s'accostano ad alcuni di S. Sofia a Costantinopoli, di altre chiese in quella città e di S. Vitale a Ravenna per non doverli credere venuti d'Oriente, tanto più che nella architettura occidentale mai si introdussero.



Nè vi si introdussero neppure quegli altri che egualmente circondati da reti negli angoli, portano montoni o vitelli accovacciati. Essi si avvicinano d'assai a due che stanno nella cripta del S. Sepolcro a Gerusalemme, opera che si vorrebbe far rimontare ai tempi di S. Elena.

Questi due ultimi capitelli per altro io tengo posteriori all'età di Giustiniano. A tale supposizione mi guida e lo stile loro piuttosto rozzo, ed il senso simbolico che mi par ravvisarvi, simile a quello cui Giustiniano piaceasi alludere nel tempio di S. Sofia. Lo sfarzoso imperatore tentò senza dubbio, nell'edifizio da lui innalzato, di imitare, od almeno di ricordare il tempio di Salomone, che nella propria superba vanità stimava di aver superato.

Ora i due capitelli di S. Marco che veggonsi delineati in questa pagina, mi paiono immagine figurata di due passi del terzo dei Re, cap. VII, in cui si descrivono i capitelli che servirono al tempio ed al palazzo di Salomone. Il primo dice: v. 17: *I capitelli ch'erano in cima delle colonne avevano certe reti di lavoro intralciate di cordoni fatti in forma di catene:* ecc.; in fatti quello qui sopra intagliato offre all'intorno una rete che si direbbe di *cordoni in forma di catene.*



Il secondo passo (v. 19) riferisce che: *i capitelli ch'erano in cima delle colonne del portico avevano forma di gigli.* Si guardi a questo qui dappresso inciso, e si vedrà come porti un gran giglio nelle quattro sue facce. Sembra poi che i Veneziani abbiano voluto adoperar questo capitello nel modo stesso come lo usò Salomone; giacchè anch'essi lo usarono nel portico e non nello interno.

Potrà forse dire qualche archeologo tenero di far derivare tutto il medio evo occidentale dagli Arabi, aver i Veneziani portato piuttosto dall'Egitto che da Costantinopoli i ricordati capitelli, giacchè nell'Egitto trovansi talvolta i tipi medesimi. Per esempio nella Moschea

di Touloun al Cairo, fondata nell'876 dell'era nostra, stanno capitelli a rete che ricordano quelli di S. Marco coi montoni raggricchiati (V. pag. 51) ed altri pure che s'accostano ai numerosi della nostra basilica portanti pigne agli angoli. Io penso per altro che quelli del Cairo non sieno se non imitazioni dello stile bisantino del nono secolo, seguito intieramente dagli Arabi nella lor prima maniera di costruire. Mi pare quindi assai più probabile che i Veneziani li togliessero dalla fonte, anzichè da una scuola puramente imitatrice. E tale probabilità cresce quando si rifletta quanto fosse difficile verso il 1000 poter trasportare ruderi dalle meschite arabe, le quali erano allora nel pieno lor fiore; facile invece levarli da Costantinopoli e dalla Grecia, dove molte doveano pur essere le rovine delle primitive chiese cristiane che li offerissero avanzo opportuno a sontuose ricostruzioni.

S'aggiunga inoltre, che se mai molti di essi furono collocati sul prospetto di S. Marco dopo il 1205, come ho buona ragione di sospettare, non torna irragionevole l'opinione che fossero da Costantinopoli trasportati dopo la famosa vittoria di Enrico Dandolo, vittoria che fu preceduta e seguita dallo atterramento di molte insigni fabbriche di quella metropoli.

In S. Marco scorgonsi altre sculture sparse per le varie facciate che pur mostrano codesta impronta orientale. A parer mio quella Cerere coi pini accesi in mano e tirata da due draghi od ippogrifi volanti, che sta infissa nel muro orientale esterno, e che dal Cicognara, non so perchè, fu reputata etrusca o persiana, deve mettersi in questo numero; e vi appartengono forse del pari certe immagini di Madonne a bassorilievo colle braccia alzate, secondo l'antico rito dell'Orazione, le quali sono sparse per le pareti interne ed esterne della basilica [1].

[1] A rassicurarsi se i notati marmi fossero veramente di greco scalpello dovrebbe giovare il raffrontarli con quel bassorilievo che sta infisso nel muro esterno della chiesa di S. Polo a Venezia, il quale parrebbe doversi tenere greco di certo perchè porta la seguente iscrizione:

✠ ΘΕΟϹ ΤΟΥΛΤΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Quando si rifletta per altro che la iscrizione è scolpita in una cornice che è affatto staccata dal bassorilievo, vien giusto sospetto che questo non abbia veruna relazione con quella. Il Cicognara (*Stor. della Scult.*, tom III, pag. 335) che a tale circostanza non badò, e quindi parve inclinato a reputarlo opera greca, stette però fluttuante nell'epoca da assegnargli: nè seppe decidere *se vi si veggono piuttosto le traccie di un'arte adulta che muore, di quello che l'aurora di un'arte che a nuova vita risorga.* Rispettando sempre l'opinione di quel dottissimo, a me pare senza contrasto lavoro dell'undecimo o del dodicesimo secolo, e non greco. Fidando nelle iscrizioni dovrebbe pure tenersi operato da greco artefice il tritico a bassorilievo che sta infisso nella muraglia a sinistra della chiesa di S. Marco, e rappresenta il Salvatore nel mezzo, la Vergine a un lato e S. Giovanni dall'altro: giacchè il nome d'ogni figura sta

Gli altri bassorilievi di S. Marco incastrati nelle varie facciate a me paiono tutti latini; e di latino stile, senza dubbio, sono i quattro evangelisti nel lato che guarda la Piazzetta de' Leoni ed il S. Demetrio e S. Giorgio, che in due tavolette di marmo greco fregiano la facciata principale. Senonchè il primo è scultura forse del sesto secolo, e l'altro imitazione eseguita nel decimoterzo; così potendosi giudicare dai caratteri dell'iscrizione i quali sono gotico-tedeschi; e tutti sanno che questi non vennero in uso se non sul finire del duodecimo secolo. Latini del pari mi simigliano quegli altri bassorilievi eguali per dimensioni ai due or nominati, che figurano le forze di Ercole. Potrebbero forse appartenere alle rovine delle ricordate città del veneto estuario, nè io le stimerei posteriori al sesto secolo. Alcuni illustratori della nostra basilica interpretarono in quelle rappresentazioni d'Ercole allegorie allusive alla forza della repubblica; ma, come ben riflette il Cicognara, codeste sculture sono disgiunte affatto dal resto, e unicamente poste per interrompere il nudo muro della facciata, acciò splendesse l'arte dovunque e la magnificenza. Era santo costume in quella età, aggiunge egli « il raccogliere ogni cosa per arte preziosa e disporla, affinchè non perisse, ove il decoro de' nuovi monumenti poteva garantirne la conservazione, e dello

inciso in greco. — A molti, nè forse a ragione, pare bisantino anche un medaglione di marmo incastrato nella muraglia di una casa a S. Pantaleone, il quale porta, vestito di tutto il suo pomposo costume, un imperatore d'Oriente. Prima però di giudicare proprio bisantina una scultura specialmente sacra vuolsi grande circospezione, imperocchè la chiesa orientale di raro assai adoperò le immagini scolpite e preferì le dipinte per le ragioni che or vado a dire.

Il settimo Concilio ecumenico, detto anche, secondo Niceno, ragunato nel 783 per reprimere gli Iconoclasti, ordina che i sacri tempii debbano essere ornati di immagini *di colori* e *di mosaico* o di altra materia conveniente al dipingere.

Nè solamente la Chiesa orientale s'attenne sino all'ottavo secolo a codesto precetto, ma vi aderì anche la occidentale. Eusebio, vissuto al tempo di Costantino, afferma che le immagini di S. Pietro e di S. Paolo erano *in colori*. S. Germano patriarca di Costantinopoli, che riporta quanto dice su tal proposito Eusebio, soggiunge che la chiesa deve mantener sempre l'antico uso d'avere immagini dipinte e non statue.

Negli atti dei Conciliaboli tenuti a Costantinopoli dagli Iconoclasti non si rimbrottano i fedeli se non per le immagini dipinte, non mai per le scolpite, giacchè quest'ultime non v'erano.

Papa Gregorio II in una lettera al citato patriarca Germano, dice, che le *statue erano dell'antica legge e non della grazia evangelica;* e senza dubbio scriveva così perchè opinava che le statue avrebbero richiamato il pensiero alla pagana idolatria.

La chiesa greca più ligia della latina alle antiche forme esteriori del culto, rispettò ben più d'essa i Canoni de' Concilii, specialmente tenuti in Oriente, e quindi aborrì sempre dalle rappresentazioni religiose scolpite (V. Durand *Manuel d'Icnographie Chrétienne grecque et latine*. Paris, 1845 pag. XXXIX.)

Premessi questi fatti incontrovertibili, diventa difficile credere che le immagini cristiane scolpite che veggonsi sparse nella chiesa di S. Marco e in varie altre di Venezia, sieno venute dall'Oriente.

stesso modo veggiamo fatto sopra la porta prima, entrando a sinistra nel tempio, ove alcune sculture sono distribuite sull'architrave, le quali avevano appartenuto ad altri edifizii e ricordano lo stile delle quattro colonne interne del presbiterio, il che non vedesi sull'ingresso alla destra decorato in tutt'altra forma. Anche lo interno del tempio in più luoghi presta argomento a fare la stessa osservazione [1] ».

Contemporaneo alla facciata di S. Marco, e forse d'alcun poco anteriore, è da tenersi il maggior altare foggiato secondo l'antico rito bisantino, vale a dire isolato e coperto da un ciborio cui fanno sostegno quattro colonne corintie rabescate di storie sacre. Codesto altare, che pur ci ricorda la disposizione di quello famoso di Giustiniano a Santa Sofia, s'accosta però ed a quello celebre di S. Ambrogio a Milano, ed agli altri molti del medio evo che veggonsi in Roma nelle antiche basiliche di S. Clemente, di S. Sabina, di S. Lorenzo, di S. Giorgio in Velabro ed in altre ancora. Da tutti i predetti però lo distingue il mancare di frontespizio nelle quattro facciate, ed il non avere quella piccola fila di colonnette sulla cornice, che appunto ne' ricordati fan le viste di reggere il frontespizio. E a dir vero codesto di S. Marco mi par concetto più felice e più severo d'assai, giacchè quelle colonnette urtano la ragione ed il gusto; poi il frontespizio si mostra sconveniente in un'opera che dee star riparata sempre dall'inclemenza delle stagioni. La tradizione indica i bassorilievi da cui son circondate le colonne che reggono il nostro altare, siccome opera bisantina dell'undecimo secolo. Nè io rifiuto di tenere scolpite allora le storiette che le fregiano, perchè se ne confronto le figure coi numerosissimi monumenti di quella età, mi pare di scorgervi le stesse trepidanti maniere. Vi si vede cioè un rozzo scalpello che tenta liberarsi da' modi informi dell'ottavo secolo, e da quella pratica imperita la quale contornava le parti con solchi profondi e facea spiccare quelle goffe figure d'uomini e di animali, abbassando il campo che le raccerchiava.

Nell'undecimo secolo invece gli scultori procuravano tondeggiar le figure, e i piedi e le mani apparivano un po' meno deformi. In

1 Cicognara. *Storia della Scult.*, vol. II, pag. 74. Fra i marmi scolpiti che si conservano in S. Marco, quello che puossi reputar veramente appartenere alle epoche dell'arte antica ancora in fiore, è il magnifico bassorilievo nella cappella del Tesoro. Rappresenta Cristo fra gli apostoli, e pare servisse come fronte d'un sepolcro cristiano. Il carattere della scultura ancora serbante le sode e semplici massime dell'antichità, lo farebbe credere del secondo secolo. È pure antica, e forse della più bella epoca delle arti greche, l'elegante ara ornata di delfini e tridenti che serve di base alla pila dell'acqua benedetta nella stessa basilica.

ciò solo non convengo, nel tener cioè bisantine quelle sculture, sì perchè non hanno la proporzione allungata che vedeasi nelle figure operate allora da artisti greci, sì perchè troppo ricordano l'opere italiane di quelle età: sì perchè finalmente le iscrizioni sono tutte latine, mentre, se il lavoro appartenesse a greci artefici, bisognerebbe fossero almeno in due lingue, come nelle porte di S. Paolo a Roma.

Girolamo Zanetti nel suo erudito libretto, *Della origine di alcune arti principali presso i Veneziani*, non solo le tenne latine, ma anche operate da veneto scalpello. Lo contraddisse con qualche forza il Cicognara, sostenendo come fino all'undecimo secolo non vi fosse stata occasione d'erigere in Venezia edifizii di marmo. Aggiunse che, i marmi fino allora essendo assai rari, non potevano aver esercitata la perizia degli scalpelli per modo da permettere d'imprendere un'opera di tanta ricchezza, e che se il doge Selvo mandò in diversi paesi per cercar marmi ed artefici onde ricostruire S. Marco, in gran parte fino allora di legno, ciò volea dire che buoni scultori patrii non erano [1]. Queste son ottime ragioni per certo, le quali mi pajono opportune ad escludere come lavoro d'artista veneziano le citate colonne, ma non bastano a provarle greche. In infiniti luoghi italiani sapeasi allora ben lavorare il marmo, e non è improbabile che il doge Selvo espressamente commettesse fuor di Venezia le citate colonne onde far più magnifico quel suo altare. Altri fra i marmi che or compongono S. Marco si veggono lavorati contemporaneamente al suo innalzamento, nulla dunque s'oppone perchè anche queste colonne nol siano.

Due altri altari in S. Marco presentano la stessa ordinanza del maggiore, e sono quelli del Sacramento e della Madonna posti nei due lati estremi della crociera. Non è però da credere ch'essi sieno sincroni al testè esaminato, giacchè abbiamo sicure testimonianze ch'essi furono alzati in tempi più vicini a noi; e se anche tali attestazioni storiche ci mancassero, basterebbe guardare allo stile delle loro modonature, per andar persuasi di questo fatto [2].

Io credo poi egualmente di scalpello latino ed anzi per la basilica surgente a bella posta preparati, i capitelli tutti che reggono le arcate dello interno, specialmente quelli che appartengono alle colonne formanti la crociera e le navi. So essere antica opinione ripetuta da quasi tutte le guide, che codesti capitelli al

1 Cicognara. *Op. cit.*, vol. III, pag. 339-41.

2 Il Meschinello, il Zucchini ed altri affermano che quello del Sacramento fu alzato nel 1618.

paro degli esterni sieno tolti da' più antichi edifizj di Grecia e d'Italia; a me pare per altro che in quelli non possa ravvisarsi nessuno degli stili di cui si valse la scultura dall'epoche romane sino al decimo secolo. Non mostrano per certo la elegante correzione romana, non le inesattezze della decadenza, non la barbarie dei tre secoli che precedettero l'undecimo. Aggiungerò che era difficile si trovassero in più antico edifizio tanti capitelli d'identica dimensione, i quali tornassero opportuni alle proporzioni già prefissate del nostro. Era poi ancor più difficile che capitelli di grandezza uguale fra loro si rinvenissero in parte corintii, in parte compositi, di quel composito cioè, che alla guisa romana usava gli animali invece delle volute.

Ora guardiamo nell'interno di S. Marco, e vedremo con esatta simmetria corrispondersi i capitelli di codesti due ordini per cui, se da una parte due compositi prendono in mezzo il corintio dall'altra scorgesi esattamente lo stesso fatto. Ciò dicasi anche dei capitelli jonici di minor dimensione che stanno appoggiati a muri. Quando poi guardo con attenzione gli accennati capitelli compositi, ed esamino quelle teste di ariete che ne surrogano le volute, ancor più mi confermo datino dal secolo undecimo; giacchè vi scorgo chiaramente quella goffa imitazione degli ornamenti capricciosi di Roma pagana, che traspare da quasi tutte le sculture di quell'età [1]. La qual cosa parmi chiarisca ancor meglio, come l'arte in Venezia seguitasse sempre di preferenza piuttosto le tradizioni latine che non le greche, o meglio fondesse le une colle altre in modo, da farne uscire, sin dall'epoche prime, quella originalità fantastica che fa tanto singolari i suoi monumenti.

In fatti codesta fusione del latino col greco stile appare ancor meglio e nei capitelli del secondo ordine nella crociera, ed in quelli jonici ad alta cimasa, che veggonsi in varj angoli della chiesa. I primi foggiati a greche che si intrecciano quasi rete, ricordano, senza imitarli, quelli di S. Sofia, i secondi, essendo pur nel profilo prossimi ai bisantini, non hanno a Bisanzio un tipo che li rammenti, ed arieggiano invece lo jonico romano.

Di tutto quello che fu alzato in S. Marco dopo l'undecimo secolo

1 Il conte Manin in una sua dissertazione *Sopra alcune figure simboliche espresse in antiche fabbriche di Venezia* ed inserita negli Atti dell'Ateneo, vol. II, interpreta questi capri come allegorie *di quel rito a cui erano serbati nel culto giudaico* (pag. 251). Mi duole di non essere del suo avviso; ma capri usati come ornamento architettonico sono troppo frequenti nell'antichità, per non credere che questi di S. Marco sieno un'informe imitazione di quelli.

terrò parola altra volta quando toccherò dell'epoche cui le singole opere appartengono.

Ora invece mi farò a disaminare le costruzioni o contemporanee o di poco posteriori a S. Marco; ma è necessario che io prima dimostri come un'altra maniera di architettare fosse già entrata in Venezia a modificare il vecchio stile romano e le sfarzose ricchezze dei Bisantini.

L' ARCHITETTURA

E

LA SCULTURA ITALO-BISANTINA

A VENEZIA.

III.

Sebbene l'architettura che dominò in Venezia dal settimo sino al decimoterzo secolo consti di elementi bisantini e romani, pure essa dopo il mille tramescolossi ad un'altra, che prodotta in parte da quelle due, avea nullameno in sè medesima elementi originali così da poter esser detta veramente nazionale. Questa è l'arte che adesso i nostri scrittori chiamano *Lombarda*, la quale nata secondo alcuni da prima in Lombardia, si diffuse da poi per gran parte di Italia, indi, travalicando l'Alpe, guadagnò grandissimo tratto dell'Europa settentrionale.

Per dir vero essa manifesta di già la meridionale sua origine nei tetti poco inclinati, negli archi immediatamente giranti sulle colonne, nella tramutata forma del frontespizio. Le chiese, al paro delle prime di Roma e di Bisanzio, serbano forma basilicale, per lo più con logge sovrapposte alle navi; e la muratura, come tutte le parti elementari dell'edifizio, rivelano tradizioni od orientali o latine.

Ove da questi sistemi essenzialmente dilungasi è nel modo d'ornare, il quale appalesa un carattere strano e fantastico, perchè tutto riboccante di mostri, di chimere, di ghirigori, di animali intrecciati fra loro, e componenti un insieme che, pur ricordando l'ordinanza corintia, non si raccosta quasi per nulla alle due architetture accennate testè.

Numerosissime furono le opinioni degli eruditi intorno al nome ed al tempo da assegnarsi a questa maniera. Il D'Agincourt credendola venuta nel sesto secolo coi Longobardi, stimò allora solo avesse principio, e la chiamò longobarda; senza badare che i barbari qui calati con Alboino non potevano aver arte nessuna, e tutte doveano apprenderle dai vinti italiani. Coloro che reputarono Bisanzio come la depositaria di tutto lo scarso sapere del medio evo, nominarono bisantina questa arte, tuttochè a Bisanzio essa non mostrasse lo accennato carattere. Altri, non ponendo mente alla storia, la quale ricorda solo dopo il mille una solida civiltà in Normandia, chiamò questa architettura *normanna*, forse perchè mostrossi in quella regione assai più fiorente che altrove. Altri con arbitrarie denominazioni che spesso non concordavano, nè colle epoche, nè coi luoghi in cui nacque, la dissero, e *gotica anteriore*, e *anglo sassone* ed *anglo normanna*, ed *arabo greca*, e *romano-bisantina*, e *neo-greco*, e finalmente *romanza*, nomi tutti che valgono a manifestare quanta oscurità regni sull'origine vera di quest'arte [1]. Chi

[1] È già da un pezzo che gli eruditi e gli architetti rifiutano a diritto il nome di gotica a quella architettura lanciata ed aerea che tiene a primaria base la linea ascendentale, architettura, che, come dimostrerò nell'altro capitolo, deve ragionevolmente essere chiamata araba. Ma non mi pare si debba negar codesto appellativo ad un'arte che, nata probabilmente nella Spagna coi Visigoti intorno al sesto secolo, penetrò e si diffuse in Francia dappoi. Le prove di ciò ce le porgono i cronisti più antichi dell'una e dell'altra regione, i quali ci parlano di magnifiche chiese erette in quel torno da artisti di gotica stirpe. Il primo a farmi avvertito di questo vero fu quell'alta ed erudita mente di Carlo Troja, il valentissimo storico che diè all'Italia sì preziose pagine intorno al suo medio evo. Stimerei frodare il lettore di quanto può esservi di più importante in questo capitolo se non gli esponessi qui gli argomenti coi quali l'illustre amico mio si fe' a provare l'esistenza di quest'arte presso i Visigoti. Un anonimo vissuto prima dell'881, e che avendo steso in prosa una vita di S. Ovano arcivescovo di Roano, fu confuso da alcuni eruditi con un Fridegode inglese che nel 956 dettò in versi una vita di S. Owen monaco, lasciò scritto che la chiesa di S. Ovano a Roano, *era miri operis, quadris lapidibus, manu gothica, olim constructa*. Quell'*olim* non può riferirsi che a costruzione molto lontana dai tempi dello scrittore, quindi alla primitiva di quel tempio che sappiamo incominciato, come narra lo stesso anonimo, da Clotilde moglie di Cludoveo, vale a dire prima del 533, e continuata dal figlio di lei Clotario. Ecco dunque in epoche remote presentarsi a noi i Goti antichi abitatori della Neustria come abili costruttori di chiese. « Gli Ostrogoti (trascrivo letteralmente parte di dottissima lettera scrittami dal Troja) tribù meno colte delle tribù visigotiche, servì agli Unni e forse perdè la memoria della architettura di Sarmizagetusa e di Decebalo. Teodorico inoltre si invogliò della architettura romana sebben tralignata

portò da senno una qualche luce nella tenebrosa quistione fu il cav. Cordero di S. Quintino, nell'eruditissimo suo lavoro sull'architettura durante la dominazione longobarda. Egli valse a porre in aperto tali fatti che mi pare bastino a testificare senza dubbiezze come dall'Italia venisse la architettura detta *normanna*, e di qui travalicando l'Alpi si piantasse in Normandia, poi penetrasse in Inghilterra e in Germania. Con valide prove alla mano egli si fe' a dimostrare come sul cominciare dell'undecimo secolo, i monaci fossero i migliori, anzi i soli architetti di quei giorni, e come i loro conventi chiudessero intere società dove tutto lo scibile d'allora stava raccolto, e dove le arti erano coltivate ed afforzate dai frequenti viaggi intrapresi da quei monaci, specialmente nell'Oriente.

Ecco in brevi parole il fatto, a cui il dotto piemontese diè luce di evidenza colle testimonianze di Glabro Rodolfo storico dell'undecimo secolo, dei cronacisti di S. Benigno a Digione vissuti allora, e di que' contemporanei che scrissero delle cose di Normandia. S. Guglielmo, nato in Piemonte nella diocesi d'Ivrea da Roberto signor di Volpiano, come ci narra appunto l'ora ricordato Glabro

in Italia, dove per altro erano i capi lavori della antichità, e però quel re nulla innovò in Italia. Non so colla stessa certezza se egli avesse nulla innovato in Ispagna quando ne divenne padrone e la tenne intera per molti anni. De'Visigoti non avvenne lo stesso: tribù più addottrinata che passò nel 378 il Danubio insieme al vescovo Ulfila inventore o piuttosto riordinatore dell'alfabeto ulfilano. Il suo discepolo Selina passò in Ispagna con Araulfo, e con Selina dovettero passare gli architetti del lungo muro fatto da Atanario Visigoto contro gli Unni, o i figliuoli di quegli architetti. Nel 533 da mano gotica *miri operis* passò in Rouen: nel 575 Atanarico padre di Brunechilde edificò alla maniera gotica in Grimaraias del Portogallo .... Venne Brunechilde e riempì nel fine del sesto e del settimo secolo di maravigliose fabbriche la Francia. Nell'opere di Isidoro, vescovo di Cadajos (visse nell'ottavo secolo) si possono leggere le descrizioni delle mura di Toledo fatte dal re Vamba; in S. Eulogio che scrisse nel nono ciò ch'egli dice della chiesa di S. Leocadia presso Toledo nella quale si tennero tanti concilii, e che fu edificata da Disebuto: in S. Eugenio III di Toledo si trovano i particolari della chiesa di Merida fatta costruire da Ervigio re coll'opera di un certo Sala. Ecco dunque un popolo edificatore in Tracia, in Dacia, in Ispagna: ecco il *mirum opus manu gothica* di Fridegode: ecco svanito per tali parole il sospetto che Atanagildo, Brunechilde, Disebuto, Ervisio, Vamba non avessero potuto rivolgersi che a'romani architetti per edificare. Si saranno forse rivolti a qualche romano alcuna volta, ma non vi si rivolse di certo Clotario nel 533 e però non può dirsi, come tutti dicono, che mancarono gli architetti e costruttori Visigoti ».

Ma di quest'arte usata dai Visigoti esistono poi ancora monumenti? E quelli che a furia d'archeologiche congetture si potessero tener tali, li imitarono i Visigoti dagli edifizii d'Oriente ove l'architettura bisantina ebbe origine? o veramente ne furono essi medesimi gli inventori? Questioni difficili che non è qui il luogo d'esaminare, perchè qui cerchiamo l'origine dell'antica arte veneta che colla gotica non può aver mescolanza: questioni che io sottometto ai più veggenti di me, e soprattutto al veggentissimo amico mio che tanta luce seppe rinvenire sull'argomento.

Rodolfo, che fu suo amico e discepolo, era uomo d'ingegno vasto e versatissimo in ogni maniera d'arte. Dopo d'aver visitata l'Italia e stretta a Venezia amicizia col doge Pietro Orseolo, il quale aveva a que' giorni dato cominciamento alla nuova basilica di S. Marco, passò in Francia in compagnia del celebre abate di Clugni, S. Majolo, sul cadere del decimo secolo. Quivi, aiutato da un drappello di artisti italiani, la maggior parte monaci benedettini, ch'erano partiti di Italia con lui, *aliqui litteris bene eruditi, aliqui diversorum operum magisterio docti*, come dice un de'cronacisti di S. Benigno di Digione, gettò nel 1001 in questa ultima città le fondamenta del nuovo tempio adetto al monastero di S. Benigno, essendone egli stesso l'architetto. Quella gran fabbrica ov'egli trovò modo a collocare più che trecento settanta colonne fatte venire da lontanissimi paesi, fu reputata allora, al dir dello stesso Glabro Rodolfo nella vita di S. Guglielmo, la più magnifica chiesa delle Gallie.

Quella costruzione non era ancora compiuta, che già l'abate Guglielmo veniva chiamato dal duca di Normandia, Riccardo II, verso il 1010 non solo ad operare la riforma di molti monasteri ed a fondarne di nuovi, ma a dirigerne egli medesimo il disegno architettonico. Portatosi colà e dimoratovi oltre vent'anni, alzò più che quaranta monasteri nuovi, e gli antichi ristorò. In tutte le predette opere ebbe ad ajuti parecchi di que' monaci italiani che eransi con lui trasportati in quella regione; i quali sollevati poi alle primarie dignità delle chiese e de' cenobii da essi edificati, è da supporre che abbiano proseguita l'opera già incominciata da S. Guglielmo, usando di quella maniera d'architettare ch'egli vi praticava, la quale fu detta in sulle prime *lombarda*, ma fatta indigena poi, ed in parte indipendente da' primi esemplari, ebbe ne' secoli susseguenti nome di *normanna* [1].

Ciò che meglio prova quanto avessero influito que' monaci sulle sacre costruzioni di Normandia, sono due fatti che ci narra il Cordero stesso. Il primo è che anteriormente all'epoca citata, la Normandia tenevasi per paese barbaro tanto, che lo stesso S. Guglielmo invitatovi innanzi ancora al 1010, si rifiutava d'andarvi, allegando essere i duchi di quella terra feroci così, da parer più disposti a distruggere gli antichi, anzichè ad alzar nuovi tempii: nè si lasciò vincere se non dopo novelle preghiere [2]. Il secondo fatto parmi di

[1] Cordero *Dell' architettura durante la Dominazione Longobarda.* Brescia 1829.

[2] Giustissimamente osserva il Troja, nella lettera di cui ho riportato un brano testè, e ch' io tengo preziosa siccome tutto quello che mi viene da quel chiaro ingegno, doversi credere che S. Guglielmo intendesse parlare dei Duci Normanni idolatri prima di Pollone,

una importanza ancora maggiore, imperocchè chiarendoci come tutti i migliori edifizii sacri di Normandia fossero murati fra gli anni 1030 e 1093, e surgessero, da poche eccezioni infuori, simili nello stile, e fossero edificati cogli stessi modi tecnici e colla stessa disposizione di materiali, ci manifesta non esservi stati mai colà quei tentativi inseparabili da un'arte nazionale, la quale deve al paro degli uomini aver avuto una debole infanzia ed un'oscillante adolescenza, innanzi di giungere a vigorosa virilità. Ciò quindi prova, se non erro, come lo stile usatosi nel ricordato periodo in Normandia pervenisse colà da altre regioni di già interamente compiuto ed adulto. A raccertarsi di questo, basta guardare alle belle incisioni lasciateci dal Cotmann sulle chiese normanne, ed a quelle che accompagnano la interessante opera del De Caumont sulla architettura religiosa [1] e vedrassi come, dalla chiesa di Cerisy murata nel 1030 fino all'altra di S. Stefano a Caen eretta nel 1077, lo stile e la costruzione non presentino notabili differenze.

Codesti confronti su cui il Cordero svolge molte acute osservazioni, delle quali dobbiamo essergli sommamente grati perchè valsero a schiarare un punto oscuro ed incertissimo della storia dell'arte, parmi avrebbero dovuto fargli correre al pensiero la riflessione, che se S. Guglielmo e i monaci benedettini di lui seguaci erano in grado d'insegnare la architettura alla ancor barbara Normandia, essi doveano di certo averne i modelli alle case loro: e questi modelli doveano contare tanta età da aver lasciato campo all'arte di ridurli a sistema fisso. Ripugna alla buona critica il supporre che da un istante all'altro un sistema d'architettura acquisti tanta solidità di principii, da correre la Normandia non solo, ma buona parte d'Europa, senza essenzialissime differenze.

Ma il conte Cordero, il quale così bene avea svolti fatti tanto onorevoli per l'Italia, anzichè condurre l'argomentazione alla conseguenza testè annunziata, concluse tutto il contrario. Egli guidò il discorso in modo da volerci persuasi come i monaci italiani predetti, fossero stati, non già i semplici introduttori oltramonte d'uno stile italiano da secoli usato, ma invece i veri inventori di quello. Egli sostenne in tutto il suo libro che le fabbriche precedenti al decimo secolo, portavano il carattere apertamente bisantino-romano,

ma non dei Duci che regnavano nel principio dell'undecimo secolo; perchè fin dal 991 il duca *Riccardo I* avea costrutta la chiesa del Monte S. Michele e molte altre (Mabillon Ann: Bened. tom. V. pag. 67). Poi vedemmo già alla nota apposta alla pag. 60 che fin dall'anno 533 esisteva la chiesa di S. Ovano a Roano *manu gothica constructa*.

[1] *Cours d'Antiquités Monumentales*. (Quatr. Part) Paris 1831.

quindi per nulla conforme al normanno, e non atto per conseguenza a poter essere tipo de' monaci architetti. Per meglio avvalorare codesta sentenza sua, pose ogni sforzo a provarci che quelle costruzioni, le quali finora tenemmo di età longobarda o di poco posteriori, come S. Ambrogio di Milano, S. Tomaso in Limine, e sopra tutto S. Michele in Pavia, erano opere dell'undecimo secolo, quindi contemporanee alle chiese normanne sunnominate.

Io concedo senza contrasto al Cordero essere il S. Michele presente, una costruzione non anteriore alla prima metà dell'undecimo secolo, giacchè troppo conforme ai sistemi usati in Normandia e nel resto d'Italia allora, per non riconoscere un sincronismo che nessuna memoria storica potrebbe distruggere. Ma come vuol egli ritenere dell'epoca stessa avanzi di edifizii tanto più rozzi nelle sculture, tanto più bisantini o romani nelle maniere, e che pur sappiamo eretti o nei tempi della dominazione longobarda, o nelle età carolinge? S. Ambrogio di Milano, per esempio, che il Cordero afferma in varie pagine del suo libro conservare diverse parti che appartengono all'undecimo, ne ha dell'altre che sono di molto anteriori. Tali denno tenersi per certo l'atrio e le porte, sulla cui edificazione abbiamo date quasi incontrovertibili nella epigrafe sepolcrale dell'arcivescovo Ansperto posta poco dopo la morte di lui, ove è detto che

Atrias vicinas struxit et ante fores.

Ora, essendo morto quel pio ed intraprendente arcivescovo nell'881, ne viene d'indubitabile conseguenza, che l'atrio e le porte di S. Ambrogio sieno state costrutte prima di quell'anno.

Ma senza girar per la Lombardia o per altre parti d'Italia, a fine di rintracciare le prove come lo stile lombardo sia di lunga mano più antico di quello lo abbia supposto il Cordero, e preceda di forse due secoli l'undecimo, non abbiamo che a fermarci sulla pag. 144 del Cordero stesso, onde averne da lui medesimo la conferma. Egli, male ricordando forse il lungo discorso con cui intese a mostrare aver avuto cominciamento soltanto nell'undecimo secolo l'indicata maniera di costruire, dice che di quei capitelli strambamente figurati che si scolpivano in quest'ultima età in Normandia, « se ne veggono di molto più antichi in Italia sull'età de' quali pare non vi sia neppur da dubitare ». « Tali sono (prosegue egli) quelli che si veggono nella diocesi di Pisa in una chiesa rurale edificata certamente nel decimo secolo; ed in Brescia se ne conservano degli

altri rappresentanti il martirio di S. Giulia ecc. i quali facevano parte altra volta della basilica di S. Salvatore edificata dai Longobardi nell'ottavo secolo, e si vogliono di quella medesima età ».

Tutti i fatti qui esposti parmi provino bastantemente come lo stile portato dai monaci Benedettini in Normandia, lo stile che ora comunemente vien detto *romanzo-bisantino*, era surto in Italia assai tempo prima dell' undecimo secolo; ma è difficile poi fissare in quale epoca veramente esso cominciasse, e se durante il dominio dei Longobardi fosse di già in uso, ovvero pigliasse principio tosto dopo la espulsione di que' barbari. In tanto difettare di monumenti sicuri, la quistione si fa intralciatissima. Mi pare peraltro possa ricevere qualche luce portando l'esame su alcune fabbriche de' tempi indubbiamente longobardi per vedere quanto s'avvicinino o si dilunghino dallo stile su cui ci intratteniamo.

Per non prolungare di troppo queste osservazioni generali, d'altronde indispensabili in un punto ancora tanto oscuro della storia dell'arte, fermerò il discorso solamente su alcune costruzioni di Verona, non tanto perchè men note, quanto perchè, avendo in quella città dominato intieramente lo stile che noi dicemmo lombardo, si può meglio determinare l'età in cui esso cominciò a modificare il carattere romano delle costruzioni.

Sommamente mi meraviglio come i Sacchi ed il Cordero stesso, i quali tanto parlarono intorno a S. Zeno maggiore di Verona, non dessero attenzione alla piccola chiesetta che sta vicina al chiostro di quella basilica, ed a cui si discende per alcuni gradini. In essa mi par di ravvisare segni non dubbii dell'architettura contemporanea al regno de' Longobardi. Le prime memorie che di quella chiesa ci parlarono, la dicono alzata nel sesto secolo; però i Ballerini, il Maffei, ed il Persico ci porgono sicure testimonianze essere essa stata riedificata dall'arcivescovo Rotaldo nel nono. Peraltro la parola *rifabbrica*, rinchiudendo l'idea di costruzione anteriore, non esclude che non siensi adoperati gli avanzi marmorei di cui componevasi il primo edificio. Questo è ciò che veramente mi par di ravvisare osservandola diligentemente, giacchè i capitelli che stanno sui pilastri come sulle colonne, tanto per lo stile delle sculture quanto pel profilo, somigliano a quelle di S. Apollinare in Classe, e del palazzo così detto di Teodorico a Ravenna, costruzioni entrambe del sesto secolo e di scuola affatto romana. In questa chiesetta non v'è poi indizio nessuno dei mostri, dei draghi, e degli altri ghiribizzi che formano l'ornamento della vicina basilica, e da questo si vede chiaro come l'opera sia venuta da un altro tipo e più antico.

Ciò che ancor più conferma essere l'età di questa chiesicciuola di molto anteriore a S. Zeno, è il piano d'essa, tanto più basso di quello attuale della città, ragione per cui è forza ora discendere cinque gradini. Per meglio determinare la maggiore o minor vetustà di un edifizio, sembrami giovi assai fermare l'attenzione sul pavimento originario di quello, giacchè, se inferiore al livello presente delle strade, è da inferirsi che sia di quelle molto più antico. I livelli delle città elevansi di continuo, e quindi rimangono tanto più basse le fabbriche quanto più vecchie.

Ciò che ho detto della chiesicciuola di S. Zeno è ugualmente applicabile all'altre due chiese veronesi di S. Teuteria, e di S. Giovanni in Fonte, anch'esse collocate in un piano assai depresso, anch'esse, per testimonianze storiche, già costrutte nel settimo secolo, anch'esse architettate su quello stile il quale può affermarsi una vera degenerazione dell'antico romano.

A Verona i primi indizii del sistema bizzarro che poneva in ogni ornamento mostri e ghirigori, compariscono in quelle parti antiche della cattedrale, le quali con buone ragioni si ascrivono dagli scrittori al vescovo Rotaldo vissuto nel nono secolo. Se fino al settimo dunque vedemmo durare in quella città l'altro stile romano-barbaro, ne verrà che non sia avventata congettura l'opinare, come l'altro detto lombardo surgesse solo nell'ottavo e forse sullo scorcio del nono. Infatti l'atrio di S. Ambrogio che a quello stile deve ascriversi, lo vediamo alzato prima dell'881.

Ma codesta mia congettura parmi si muti in certezza quando vorremo considerare una costruzione che serba incontestabile l'epoca in cui venne rizzata, costruzione che non so perchè fosse dimenticata dai Sacchi e dal Cordero, giacchè avrebbe pòrto ad essi grandissima luce sull'arte usata, non solo nei tempi, ma sino nei paesi più governati dai Longobardi; e molte incertezze in cui que' dotti uomini versarono si sarebbero disnebbiate compiutamente.

Il prezioso monumento che sfuggì alle ricerche de' nominati archeologi è il Battistero ottagono che ancor vedesi nel duomo di Cividale. Alzato esso dal beato Callisto patriarca d'Aquileja ai tempi di Liutprando, porta ancor l'iscrizione non solo di chi lo fe' costruire, ma anche di quello che poc'anni dopo lo risarcì cioè il patriarca Sigualdo, che fu congiunto al re Grimoaldo e sopravvisse alla rovina del regno longobardo, giacchè morì nel 776 [1].

[1] De Rubeis, *Monumenta Ecclesiæ Aquilejensis* Argentina 1740, pag. 325 e 375.

La sua icnografia è, come accennai, un ottagono su cui s'alza un basamento che lascia un sol lato aperto. In codesto stilobate rizzansi otto colonnelle d'un corintio barbaro su cui girano archi semicircolari. Una fusajuola decora il soprarco di quello di centro, su cui stanno scolpiti due pavoni nell'atto di bezzicare un fiore. Tutto il piccolo edifizio va coronato da una cornice di gretto stile romano, nel cui fregio vedesi incisa, cogli informi caratteri latini, in uso all'epoche longobarde, una lunga iscrizione in versi sì barbari che non pajono neppur misera prosa, ma che danno all'archeologo la certezza aver il beato Callisto ornato quell'opera [1].

Fin qui l'ordinanza e lo stile non altro mostrano che l'architettura romana scaduta in basso. Ma dove appar carattere essenzialmente dal romano diverso è nelle formelle del suricordato basamento, tre delle quali portano bizzarrissime quanto rozze sculture. In due d'esse vedonsi gli Evangelisti figurati da bestie alate, al di sotto fregi senza nessuna significazione. Più ricca è la terza in cui sta nel centro una croce fiancheggiata da due palme e da due candelabri, ed attorniata da quattro circoli simmetricamente disposti in cui si contengono pure i simboli dei quattro Evangelisti, s'è possibile ancora più goffamente effigiati che nelle altre formelle [2]. La testa accenna ad ognuno de' quattro animali, sotto i cui corpi veggonsi due prominenze che vorrebbero parer ali, e a queste si attaccano due zampe informi, non saprei ben dire se d'uccello o di quadrupede, che stringono un libro.

1 Paolo Diacono dice di questo Callisto nel lib. VII al cap. 44. *Apud Forumjulii sublato e rebus humanis Patriarca Sereno, Calistus vir egregius qui erat Tarvisinæ Ecclesiæ Archidiaconus, annitente Liutprando principe, Aquilejensem Ecclesiam regendam suscepit.*

2 Intorno alle fascie de' circoli leggonsi i motti seguenti riferibili agli Evangelisti e tolti in gran parte dal poema di Pasquale Celio:

✠ *Hoc Mattheus agens Hominem generaliter implet.*

✠ *Marcus ut alta fremit vox per deserta Leonis.*

✠ *Jura Sacerdotis Lucas tenet ore Juvenci.*

✠ *More volans Aquilæ verbo petit astra Johannes.*

Codesti simboli degli Evangelisti, a dir vero, qui non possono mostrarsi più conformi al mistico simbolismo ch'è nelle parole dell'Apocalisse e specialmente d'Ezechiello, che ce li dipinge con sembianza d'Aquila, di Leone, d'Uomo e di Bue, coll'ali che coprivano il loro corpo e i piedi di vitello, ed altre particolarità, le quali, sebbene incompiutamente, pure qui si rinvengono. Tale è quella, per esempio, di farli circondare da cerchi, alludendo così alle quattro ruote che conteneano il loro spirito (vers. 21.) ed aveano una medesima sembianza o sovrapponevansi l'una all'altra. E neppur manca l'intenzione di richiamare il verso 12, ove è detto che ciascun d'essi camminava dovunque lo spirito si movea; perchè son tutti collo sguardo fiso alla croce, emblema del Cristo, e le ruote che li chiudono pajono quasi, come le misteriose del Profeta, *muoversi dovunque si moveva lo spirito, ed alzarsi con esso.*

In mezzo alla formella e proprio sotto la croce sta l'iscrizione

✠

Hoc tibi restituit Siewald Baptista Johannes [1].

Da tutto quanto qui esposi intorno al presente monumento, parmi rimanga dissipato ogni dubbio come appartenga veramente alle epoche longobarde, e parmi quindi debba esso servire come di punto di partenza onde farsi a giudicare quali sieno le costruzioni ancora sussistenti che possano dirsi alzate precisamente nei secoli della dominazione longobarda. Non sarà quindi inutile notare i caratteri essenziali portati dalle sculture del nostro battistero, perchè sui confronti con quelle potranno fondarsi sicuri od almeno verosimili giudizii.

Le figure tutte non sono a bassorilievo tondeggiato nella superficie, ma invece perfettamente piane, per cui si scorge a primo sguardo aver l'artefice collo scalpello abbassato di poche linee il fondo che dovea circondar la figura, e con questo miserabile artifizio esser pervenuto a far uscire un che di ricordante uccelli, quadrupedi, ed uomini con forme le più goffe che dir si possa. Le parti interne, anzicchè apparire spiccate col rilievo, son distinte con un solco imperito che fa le viste di delineare gli occhi, il naso, le pieghe delle vesti; ma se poi queste cose neppur da lontano sieno imitate, lascio dire a chi le ha vedute. Nè è da credere che l'or notato carattere di sculture sia speciale al nostro battisterio, forse perchè affidato ad artisti inabili; al contrario, è generale a tutti i lavori di quella età che pur ci rimangono anche fuor del Friuli. Veggansi per esempio, le formelle del cancello di S. Clemente a Roma, senza dubbio scolpite nell'ottavo secolo, perchè portano il monogramma di papa Giovanni IV, e si troveranno conformi alla maniera sopra descritta: si osservi il puteale che sta nel mezzo del cortile di S. Giovanni Laterano a Roma, avanzo ancora di costruzioni per certo non posteriori a quell'epoca, e le poche sculture a bassorilievo fuori della porta maggiore di S. Sabina, resti della basilica del settimo secolo, e si conoscerà agevolmente come si raccostino ai citati bassirilievi di Cividale. Si esaminino del paro gli ornamenti che rivestono i capitelli dell'abside della nostra S. Sofia in Padova, costruzione che

1 Di Sigualdo, oltre la menzione che vien da una cronaca citata dal de Rubeis pag. 325, troviamo memorie ne' più vecchii documenti dell'Abbazia di Sesto all'anno 762; e Paolino poi ci narra che morì nel 776.

per ragioni altravolta esposte credo anteriore al nono secolo [1], e vedrassi come pajano lavorati nella stessa officina dei bassorilievi cividalesi.

Per ultimo si confrontino colle sculture suesposte le monete veramente longobarde, e fra le altre quelle del duca di Benevento Grimoaldo, che resse dal 787 fino all' 806, e le altre di Radalgiso che regnò soltanto un anno dall' 840 al 41, e si rimarrà convinti come sia in esse lo stile medesimo dei marmi or descritti.

Si ponga mente invece alle opere senza contrasto alzate nell'undecimo secolo, e vedrassi chiaro quanto avesse avanzato l'arte del bassorilievo, e fosse compiutamente sparita quella tanta imperizia, la quale si contentava di distinguer le parti con sgarbati e scorretti solchi senza tondeggiarle mai [2].

Le notate differenze del carattere romano e bisantino, fanno correre al labbro la domanda, da dove poi venisse questo nuovo barbaro stile, di cui è compiuto tipo il monumento cividalese. Confesso che è interrogazione non facile ad appagarsi, specialmente quando si rifletta che di questa maniera si veggono poche sì, ma pur tracce per tutta Italia. Essa pare nonostante più spiegata e divenuta comune in Lombardia e nel Friuli, giacchè in quest'ultimo paese, oltre il battisterio di Cividale, troviamo alcuni ripieni di cancelli nel duomo d'Aquileja, e ruderi parecchi sparsi sull'antico sito della famosa città, senza dire del sepolcro di Pemone duca del Friuli nell' ottavo secolo che vedesi nella chiesa di S. Martino a Cividale. In Lombardia poi ci restano, e S. Ambrogio a Milano, e S. Tommaso in Limine vicino a Bergamo, e i capitelli di S. Giulia a Brescia, ed altre cose ancora.

Gli scrittori delle antichità lombarde ci dicono che forse dai *maestri comacini* quello stile avesse principio, e poi si diffondesse per la penisola: nè per certo questa è supposizione infondata, perchè si scorge evidentemente dalle stesse leggi dei re Longobardi relative a costruttori, come fossero tenuti in gran conto, e quasi unici architetti e marmorarii, quelli di Como [3]. Io però sarei indotto a credere che non meno valenti fossero quelli del Friuli, perchè ancor

1 Guida di Padova 1842, pag. 256.

2 L'ultima opera che conosciamo con data certa del barbaro stile sopra descritto, è un rozzo bassorilievo a Subiaco figurante un cervo ed un liocorno che bevono in un vaso colla iscrizione: *Edificatio huius Ecclesiæ*, 991.

3 Veggasi a questo proposito l'erudito ed ingegnoso commentario latino fatto a queste leggi da quel profondo intelletto ch' è Carlo Promis: *Regum Longobardarum Leges de structoribus Aug: Taur:* 1846. È inserito nella magnifica opera dei monumenti di storia patria che si pubblica a Torino dal valoroso de Vesme.

ricordevoli delle tradizioni romane d'Aquileja e d'Altino. Anzi penso che col mezzo d'essi meglio entrasse nell'arte quell'elemento bisantino che valse a comporre la strana mescolanza, la quale dagli archeologi tedeschi e francesi vien detta *stile romanzo* [1]. Osservai già nell'altro capitolo come Aquileja ed Altino avessero le maggiori lor communicazioni con Bisanzio e coll'Oriente: nulla quindi da maravigliare che quel tanto di bisantino, ch'è nelle opere forojuliesi del settimo ed ottavo, fosse ereditato dalle due città che possedevano tanti monumenti e tante memorie dello sfarzoso Oriente. Ripeto, io avanzo una congettura, e mi astengo bene dal volerla appuntellare con una lunga serie d'analogie o di induzioni come potrei: non per questo tralascio di invitar gli studiosi ad esaminarla spassionatamente.

È peraltro certissimo che codesto stile lombardo o forojuliese che debba dirsi, non si dilargò in Italia subito dopo che ebbe nascimento, ma pigliata radice a poco a poco, raggiunse finalmente una certa sistematica uniformità di maniere dopo la prima metà del secolo undecimo. Forse gli tardarono il passo le sciagure tante d'Italia, le rapaci incursioni degli Ungari, a tutta la penisola micidiali, e più l'opinione che nell'anno 1000 dovesse il mondo ruinare. Ma l'età che venne da poi surse come aurora serena ad annunciare il sole della civiltà. Tutto si scosse, e nel movimento rinsanguinò le infiacchite vene della ancor barbara Italia. Corrado il Salico colla forzata convenzione del 1039, concedè maggiori franchigie e nerbo agli antichi ma oppressi Comuni italiani. Il coraggioso arcivescovo Eriperto, inventando a Milano il Carroccio, dà centro ed unità; quindi forza maggiore all'armi de' municipii, i quali si invigoriscono così da resistere contro i soprusi della tirannide. Ildebrando colle severe riforme del clero e i fulmini della Chiesa, si fa argine e vallo alle voraci bramosie d'impero dei regnanti alemanni, e la religione del Vangelo, conforto ai miseri, speranza agli oppressi, coraggio a' timidi, spavento allora a' tiranni, vincolo a tutti; legge, governo, forma di libertà, parola d'amore e d'onore, guarentigia del patto sociale; la religione invita i fedeli ad alzare splendidamente, emblema di sua podestà, la chiesa del Signore. Ecco l'era delle cattedrali, ecco l'età in cui intere popolazioni corrono ad edificare,

1 Troviamo già nel Muratori che Fortunato patriarca di Grado nell'anno 821 mandò numerosi muratori a Lodovico, duca di Pannonia, perchè se ne servisse nella fortificazione delle sue piazze, e che un certo Gregorio da Venezia fu condotto nell'anno 826 in Francia da Baldrido, duca del Friuli, perchè perito nell'arte degli organi. (Muratori ann. d'Italia T. IV) Tutto ciò prova che in Friuli erano nel nono secolo fiorenti le arti.

siccome gloria e vanto comune, la casa di Dio. E allora infatti, quello stile che dicemmo lombardo prende voga ed ala robusta. Perciò vedete dietro quelle norme surgere nel 1099 il duomo di Modena, nel 1122 quello di Piacenza, nel 1136 quello di Ferrara: indi tosto dopo l'altro di Parma, e quindi pure nello stesso secolo duodecimo le cattedrali di Verona e di Cremona, e S. Ciriaco in Ancona, e tante altre chiese che sarebbe lungo qui nominare, le quali tutte appalesano il punto più culminante di quello stile.

Dall'Italia partendo travalicò poi esso le Alpi col mezzo de' monaci benedettini, s'addentrò in Francia, pose stabile piede in Normandia per opera del citato S. Guglielmo, ove forse si mescolò a quella maniera di costruire portatavi originariamente dai Visigoti. Colà prosperò per avventura ancor meglio che in Italia, pel grande fervore religioso che cominciò a germinare ne'suoi principi e pei frequenti pellegrinaggi in Terra Santa, e finalmente per le crociate.

Io penso poi che, pur dall'Italia partendo, entrasse nella Svizzera, si fermasse a Lucerna, a Berna, a Zurigo, a Basilea per erigervi quelle chiese e que' chiostri tutti ribocc anti di mostri, e di strane figure. Da quelle città pare poi che s'inoltrasse lungo il Reno a dar origine alle belle cattedrali di Magonza, di Worms, di Spira, ed a molte chiese di Cologna; e su quelle famose sponde più che altrove fiorisse. Indi penetrasse fino nella Germania settentrionale, ad inalzare edifizii sacri, i quali, specialmente nella Turingia, pajono copiati dagli italiani. Perfezionatasi poi nella Normandia, indi nelle altre regioni del Nord la statica, imparato in particolare da' Normanni nell'era delle crociate il magnifico stile degli Arabi, si giunse a tanto da tramutare il lombardo nello splendido sistema archi-acuto, gloria severa e malinconica, ma pur nobilissima delle nordiche terre.

Sola cosa che in generale differenzii le chiese oltramontane ora ricordate, dallo stile lombardo usato in Italia, è che esse portano quasi sempre due campanili ai lati della facciata, mentre nelle italiane non ve n'ha che un solo, ed isolato di spesso. In quelle del Reno poi si rinviene una singolarità che le distingue ancor più dalle nostre; singolarità di cui non saprebbesi ben addurre la ragione, e consiste nell'esservi in esse quasi sempre due absidi, l'una opposta all'altra, e quindi difettare ad esse di sovente la facciata, giacchè nel sito destinato a quella sta appunto una delle due absidi [1].

[1] Sono da porsi prime in tal novero S. Gerione, i santi Apostoli, S. Martino a Cologna, la cattedrale di Magonza, e l'altra di Spira.

A Firenze, a Lucca, a Pisa, a Roma le costruzioni ci manifestano però un sistema non affatto conforme a quello dell'architettura lombarda usato nell'alta Italia. Esse appalesano una lontana sì, ma pur costantemente conservata imitazione de' primi monumenti cristiani. Colà sempre la forma basilicale, colà il tetto a dolci pendenze, colà gli ornamenti o tolti da più antiche fabbriche, ovvero foggiati intieramente sull'ordine corintio. Più rari i serpenti, le sirene, i mostri, non capitelli a cubo, non colonne salienti le une sulle altre come nello stile lombardo. L'animale che vi si vegga più usato e forse anch' esso come mero ornamento è il leone posto a decorare le porte delle chiese [1].

Ne' citati ultimi paesi le tradizioni romane non perirono mai compiutamente; sì perchè gli avanzi degli edificii antichi valevano a mantenerle ancora vive nella memoria, sì perchè (più prosaica ma più vera ragione) trovavansi agevolmente fra le rovine vetuste i marmi opportuni ad innalzare con una certa magnificenza le fabbriche nuove. In questo modo, oltre di risparmiare una grave spesa, forse impossibile ad età tanto misere, guadagnavasi ben maggior decoro agli edificii, che non se si fossero fatti scolpire espressamente gli ornati; imperocchè gli artefici erano allora caduti così in basso, da non poter sperare nell'opere loro bellezza, neppur lontanamente comparabile ai ruderi antichi.

Nè queste due scuole, toscana e romana, erano le sole che differissero dai sistemi dell'alta Italia, ma due altre ve ne erano fra noi e fiorenti, le quali, senza allontanarsi del tutto dallo stile lombardo, serbarono una independenza che giunse a produrre edifizii lodevoli per elegante leggerezza. Era la prima la siciliana, la quale componendosi dei frammisti elementi del bisantino e dell'arabo (perchè l'isola incantatrice fu per sì gran numero d'anni vittima di quelle nazioni), s'era avviata a nobile originalità per mezzo de' Normanni, che forse vi avevano portato dentro più raggentilito lo stile appreso dagli Italiani di Lombardia. Quella scuola, a cui dobbiamo il duomo di Monreale, la cappella palatina a Palermo, la cattedrale di Cefalù ed altre fabbriche ancora, è forse la più gentile, e ad un tempo la più organica del secolo undecimo, e se fosse più nota, salverebbe l'Italia dalla accusa che le danno gli stranieri di non aver avuto nel medio evo un'architettura che valga a pareggiare

1 Intorno alla quistione se questi leoni sorreggenti le colonne dei pronai nelle chiese del medio evo fossero simbolici, veggasi la mia memoria *Sui simboli e sulle allegorie delle chiese cristiane del medio evo*, inserite nel vol. II degli Atti dell'Istituto Veneto e nel giornale Euganeo 1846. Quad. X e XI.

quella che suolsi denominare settentrionale [1]. Meno gaja, meno festosa, e men ricca è l'altra scuola fondatasi in Venezia, ma non meno originale per altro, giacchè composta dell'antico elemento romano, assimilatasi col bisantino venuto da Costantinopoli e dagli estuarii del Friuli, si immedesimò col lombardo senza copiarlo mai, e quindi seppe far sorgere numerose costruzioni che pur non mancano di certo carattere severamente elegante.

Forse lo edifizio che meglio di tutti avrebbe appalesato codesta maniera sarebbe stato il Palazzo Ducale costrutto da Agnello Partecipazio circa l'anno 900. Ma tuttochè sia falso che quello s'incendiasse compiutamente nella rivolta del popolo contro Candiano IV [2], come narrano gli storici, pure non resta pietra che valga ad attestarne la forma e lo stile. Dovea però apparire magnifico se vero è ciò che ne racconta il Sagornino, il quale narrandoci come vi fosse colà accolto ad ospite Ottone III di Germania, nota l'ammirazione che destò nello imperatore, e la splendidezza con cui era addobbato. Codesto palazzo ebbe pure risarcimenti molti dal doge Pietro Orseolo II, il quale pare sommamente amasse nelle architetture la pompa e la ricchezza; poichè il Sagornino stesso ci narra avervi egli aggiunta una cappella sontuosa per ornamenti di marmo e d'oro [3].

Se dell'antichissima residenza dei Dogi più non rimane vestigio, ci rimangono però ancora ben conservati i resti d'altre abitazioni private, e di pubblici luoghi, i quali possono offerirci, se non altro lontanamente, un'idea come si foggiasse l'architettura domestica degli antichi Veneziani. Quanto adesso vediamo non è per dir vero se non la parte centrale di que' vecchi palazzi, ad uso di sale, come pure in parecchii ancora serve. Consta essa di un ampio finestrato continuo spartito da parecchie colonnelle, su cui girano archi semicircolari d'assai allungati sul lor peduccio. Codesto sistema pare fosse soltanto usato per aver molta luce nelle sale, centro allora al conversare domestico, sito il più cospicuo de' magnatizii palazzi, ove riceveansi i forestieri, davansi que' sì prodighi banchetti, ed

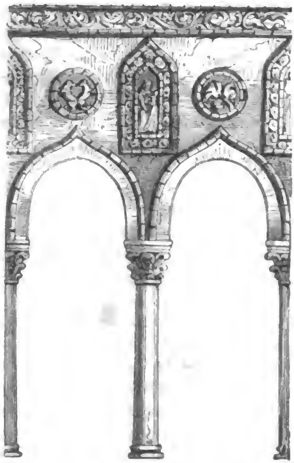
1 Io spero che non andrà gran tempo che questa architettura sarà ben conosciuta, quando cioè il mio amico, signor Guglielmo Schulz, direttore dei musei d'antichità e numismatica a Dresda e consigliere alla corte di Sassonia, pubblicherà il mirabile suo lavoro sulle arti della bassa Italia. L'opera che ci ha dato il principe di Serra di Falco sul duomo di Monreale, è senza dubbio preziosa per ricchezza di notizie e di osservazioni, ma le tavole con cui la decorò non bastano a far ben conoscere la magnifica splendidezza delle siciliane basiliche.

2 Sagorn. Chron. pag. 26. Temanza, *Dell'antica pianta ecc.* pag. 25.

3 Sagorn. Chron. pag. 37.

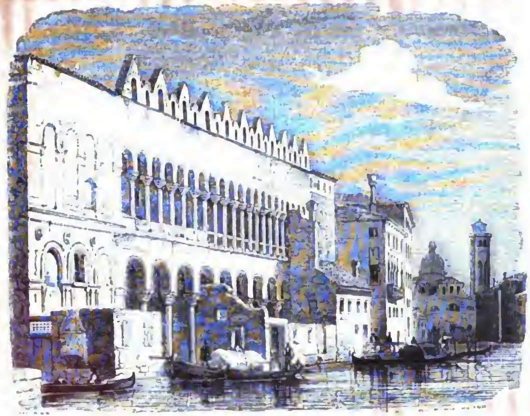
in fine sfoggiavasi l' orgogliosa liberalità del padrone. Di tali facciate nel descritto modo composte, qualcuna si conserva ancora in Venezia specialmente sul Canal grande. Ma forse di tutte la più degna di ricordanza è una poco lunge dal Ponte di Rialto, precisamente al tragitto dei santi Apostoli.

ANTICO PALAZZO A S. APOSTOLI. Questo avanzo come di tutti il più caratteristico, ed un de' più antichi, mi piacque darlo



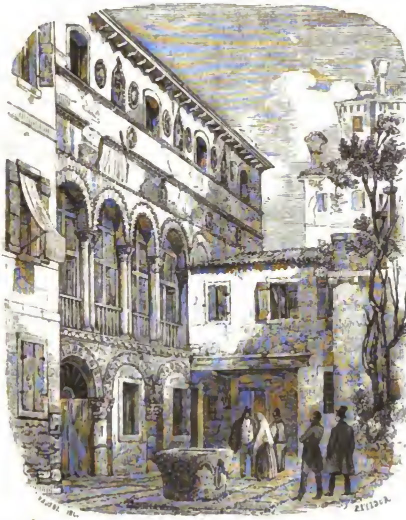
inciso in parte, giacchè i particolari che lo compongono presentano compiuta idea del sistema di decorazione allora più usato a Venezia. I capitelli sono, per quanto io credo, un restauro del secolo decimoquarto, ma alla prima costruzione appartengono senza dubbio gli archi sollevati d' assai sul loro peduccio, a cui serve d'archivolto una fascia a scacchi alterni, che risente dell'arabo. Forse erano ruderi di più antica fabbrica, così le tavolette portanti leoni, pavoni e fiori che or decorano l' intervallo lasciato dagli archi, come la cornice che tutta corona la fabbrica. Più sopra ho già detto che io penso molte di quelle tavolette marmoree siensi tolte da Aquileja e da Altino, ed incastrate dappoi per semplice ornamento nelle facciate delle case, tuttochè spesso ricordassero sacro argomento. Quando però guardo a queste con attenzione, mi pajono tanto ritenere del carattere di tutta quella antica costruzione, che quasi mi faccio a crederle contemporanee ad essa, e per conseguenza così foggiate a solo desiderio d' imitazione.

CASA A S. MOISÈ (or demolita). Una casa che forse era egualmente antica della testè descritta, io tengo pure fosse quella che vedevasi poco lunge da S. Moisè, e che da soli tre anni fu demolita. Il valente artista signor Pividor, che tanto giovò co' suoi eleganti disegni a far comparire men disadorne le mie parole, così innamorato ch'egli è d'ogni gloria spettante alla sua Venezia, trasse



Fondaco dei Turchi

da questa casa, innanzi che fosse compianta preda dei demolitori, uno schizzo che il saporito bulino del Vajani riprodusse assai industramente sul legno come qui si vede.



FONDACO DE' TURCHI. Forse alquanto anteriore a queste due costruzioni potrebbe ritenersi quella sformata rovina di cui presento la veduta qui dicontro. Di questo edificio sì vasto un tempo, ora non rimane, e malconcia assai, se non la sola facciata divisa in due ordini d'arcate sorrette da colonne di marmo greco, per certo tolte da più antiche fabbriche. I capitelli che ad esse sovrastano, manifestano svariato disegno, ma però mirante od al corintio dell'arte lombarda, ovvero a que' capricciosi gruppi di foglie che fanno vece di capitello nelle arabe meschite della prima epoca. Ed arabe del pari potevano dirsi quelle merlature che fino a pochi anni addietro vi si vedevano, ma che fatte logore dal tempo e dalla incuria degli uomini, caddero alfine. Esse ricordavano lontanamente quelle della celebre Moschea di Tulun al Cairo, opera

del nono secolo. Gli archi come di solito in quell' epoche a Venezia, son tutti ad alto peduccio. Fra quelli del secondo ordine stavano infisse lastre di marmo con entro scolpiti animali aggruppati simili agli altri che indicammo nell'avanzo di Palazzo al tragitto di S. Apostoli: sciaguratamente quasi tutte perirono. Pare poi che l'edifizio fosse nei quattro angoli fiancheggiato da torri di cui non resta adesso vestigio nessuno [1]. Codesta rovina, preziosa veramente perchè serve a mostrare lo stile dominante a Venezia nelle abitazioni patrizie dell'undecimo secolo, era anticamente proprietà dei Duchi di Ferrara, dai quali lo comperò la repubblica nel 1621, a fine di prepararvi un vasto e comodo ricetto a' negozianti turchi, che numerosi allora veleggiavano a Venezia.

Or vive negli amici della gentile città e delle arti la speranza, che la patria carità, la quale infiamma a nobili opere il municipio, potrà tanto da far che sia risarcita la fronte di questa, in quel modo stesso in cui sarà stata la prima volta murata, e così rimanga un monumento di più dell'antica Venezia.

Anche il tanto famoso campanile di S. Marco fu per gran parte costrutto nell'undecimo secolo. Al dire del Sansovino se ne gettarono le fondamenta nell' 888 sotto il dogado di Pietro Tribuno [2], ma non fu condotto fino alla cella delle campane che nel 1150 e non ebbe il suo compimento se non nel 1178. Quanto si vede per altro adesso è ben lontano dal presentare l'impronta dell'arte che in quell'età era in vigore: appalesa invece una costruzione vicinissima al rinascimento: ed infatti sappiamo dal Sansovino medesimo che rinnovato nel 1369 per opera di un architetto chiamato il Montagnana, arse nel 1400 quando fu eletto a doge Michele Steno, sicchè fu necessario rifarlo da capo.

COLONNE IN PIAZZETTA. Se non una costruzione, almeno un adattamento del duodecimo secolo sono pure le due colonne di granito orientale che ancora si veggono nella Piazzetta maestose. Racconta il Sansovino che tre se ne erano trasportate da Costantinopoli, ma che nel momento di tirarle in terra una di esse, caduta nell'acqua, non vi fu più modo di rinvenirla [3]. Altri storici dicono che verso il 1125 le trasferisse dall'Arcipelago il doge Domenico

1 Molte case di Venezia del medio evo pare che avessero di così fatte torri sugli angoli. Il Zanetti nella sua eccellente operetta *Della Origine di alcune arti presso i Veneziani*, p. 60, ci avverte che quella assegnata al Petrarca e che apparteneva alla famiglia Molino vicino alla chiesa del Sepolcro ne aveva due angolari. È il Petrarca stesso che ricorda questa circostanza nella Epistola terza delle Senili diretta a Francesco Bruno.

2 Sansovino. *Venezia descr.* colle addizioni del Martinoni, pag. 291.

3 Sansovino op. cit., pag. 316.

Michieli, quando tornava dalla sua gloriosa spedizione di Terra Santa. Se in questo fatto sono discordi gli storici, concordano per altro nel narrarci che le due superstiti stettero per molti anni distese al suolo non trovandosi persona cui bastasse l'animo di rizzarle. Alla fine un lombardo, detto Nicolò Barattieri, riuscì nella difficile impresa, e ne ebbe largo premio oltre al privilegio lucroso assai, di tener banco di giuochi proibiti a piè delle dette colonne.

Quale fosse la scuola di questo architetto, può congetturarsi dalle basi e da' capitelli delle colonne stesse, le une e gli altri forse ancora i primitivi. Quest'ultimi vanno sormontati da più membrature composte da que' dadi rientranti e salienti sì in uso nella architettura italiana di quella età. La campana, che dichina ristringendosi verso la colonna, porta nelle varie facce una croce, mentre il solito fogliame di acanto sta sugli angoli. Meglio che una descrizione minuziosa varrà a darne idea la qui unita incisione nella quale desiderai pur fosse, sebbene di tanto posteriore, il famoso leone che



" *Privo dell' ire onde la morte è bella*
Qui pur cadè senza mandar ruggito. "

Più originali sono le basi le quali, attiche nel motivo, portano negli angoli del plinto gruppi adesso malconci, ma che pure ancora lasciano scorgere il pensiero di alludere a' mestieri più usati e più popolari a Venezia. Veggonsi in ognuno di quegli angoli due figurette accovacciate, le quali tengono in mezzo ad esse od un gran canestro di pesce ovvero gli istrumenti del fabbro o gli altri del falegname. Il tempo ha logori tutti quelli della base sottoposta

alla colonna orientale. Codesto intendimento di consociare le creazioni dell'arte alla vita più operosa del popolo, è uno de' fatti che meglio spiegano, come nello svilupparsi di quella architettura italiana, che dicemmo lombarda, si mirasse a rendere l'arte interprete della vita del popolo, o non pedantesca palestra per pochi adepti, copiatori servili della antichità. Tanto meglio doveano poi queste colonne essere ornate in modo da guadagnarsi le simpatie del popolo, perchè esse erano destinate a portare i testimonii delle più dilette fra le sue tradizioni. Sopra una fu posta, sebbene più secoli dopo, la statua di S. Teodoro protettore di Venezia innanzi che lo fosse S. Marco; sull'altra il fiero simbolo di questo Evangelista fuso in bronzo, il quale a trofeo di ingloriosa vittoria, fu anch'esso nel 97 preda del fatale conquistatore, e da lui con l'altre spoglie della misera patria deposto nel museo di Parigi, da dove più tardi tornò, ma privo degli occhi [1], quasi perchè non potesse accorgersi quanto fossero mutate le sorti della sua Venezia.

Questo maestro Nicola, che il cognome di Barattieri forse acquistò dopo che la Repubblica gli concesse di tenere fra le colonne da lui alzate que' giuochi d'azzardo, che allora si dicean di baratto, perchè non sempre l'onestà vi presiedeva, era poi artista di gran valore e stimato assai a' tempi suoi, giacchè i cronisti ci dicono aver egli fatto un modello pel ponte di Rialto, ed aver inventate certe casse di legno, le quali a mezzo di ben congegnate carucole servivano a far salire con somma facilità in cima al campanile di S. Marco i materiali bisognevoli. Aggiungono essere egli pure stato maestro a molti matematici ed architetti di que' dì.

PALAZZO LOREDAN. È quindi da credere che non pochi avanzi di antiche fabbriche sparse per la città, e senza dubbio in quel torno di tempo costrutte, sieno l'opera della sua sesta o di quella de' suoi allievi. Tali possono considerarsi l'ex-palazzo Loredano sulla riva del Carbon, e l'altro poco da quello discosto che fu un tempo del doge Andrea Dandolo, poi della famiglia Farsetti, ed ora è Residenza Municipale. Entrambi presentano que' caratteri bisantini commisti in parte a' lombardi che doveano essere fondamento dell'arte esercitata da Nicolò; entrambi hanno nel centro il solito finestrato continuo spartito da più colonne che portano lume alla sala; entrambe presentano gli archi semicircolari posanti sopra alto peduccio come quella maniera bisantina che fu poi

[1] Erano due pietre di molto valore, al dire delle Guide.

seguita dagli Arabi, entrambi paiono nel prospetto costrutti con colonne e capitelli tolti da più antichi edifici. Se non che in quello dei Loredan mi parrebbero piuttosto imitazione di più vetusto stile che non reliquie di esso. A ciò ancor più mi persuade il vedere che tutti nella dimensione sono eguali, sebbene nel profilo differenti, e che lo scalpello è d'assai più accurato ed artisticamente condotto che non nei loro esemplari. Uno di questi capitelli che orna la finestra continua centrale del piano nobile, è copia esatta di quello a gigli ed a reti che osservammo a S. Marco e che sta delineato a pag. 51.

PALAZZO FARSETTI. Nel palazzo Farsetti invece i capitelli della loggia inferiore sono veramente tolti da edifizii corintii senza dubbio latini della decadenza (forse quinto o sesto secolo). Anzi alcuni andarono adoperati capovolti, quasi fossero basi; tanto importava all'architetto mettere in opera i vecchi materiali. Il piano nobile di questo palazzo si compone di lunghe colonnette appajate e che reggono archi prolungati a guisa degli Arabi. Gli altri piani superiori e la cornice subirono molte rinnovazioni in tempi a noi più vicini, nè possono più dar idea qual fosse veramente in origine quella costruzione.

Quanto notai intorno a questi due palazzi può del pari applicarsi a molt'altri sparsi per la città e che per certo furono alzati poco dopo di questi [1], ma essendo essi di ben minore importanza, ed offerendo d'altra parte gli identici particolari or notati, stimerei inutile ripetizione il tenerne parola.

Non sarà però inutile l'osservare che le abitazioni di quell'epoca, anche fuori di Venezia e d'Italia, serbano una consimile disposizione. Parecchie se ne veggono principalmente nel mezzogiorno della Francia. A Cluni in una sola contrada ve ne sono tre unite. La finestra continua va come al solito spartita da colonne, ma in luogo di archi porta sugli intercolonnii grosse pietre che servono d'architrave [2]. Più ancora conformi ai vecchi palazzi veneziani sono, e certe case a Caudebec, ed altre a Perigueux, ed a Saint-Ives [3], tutte oltrepassanti il decimoterzo secolo. Forse che i Francesi impararono al paro che i Veneziani quella maniera degli Arabi, modello allora quasi unico di lusso e di civiltà.

Molto più forse potremmo discorrere sulle venete costrutture di

[1] Fra gli altri vanno notati quello dei Bembo sulla riva del Carbon, e dei Donà al traghetto della Madonetta.

[2] Battisier. *Histoire de l'art monumental*, p. 216-18.

[3] Didron. *Annales archéologiques*, vol. IV.

questa età, se molto non si fosse negli ultimi anni alterato, e se gran parte de' fregi, e de' capitelli che ornavano quelle antiche dimore de' Veneziani non fossero pur troppo passati ad arricchire i musei di Berlino e di Pietroburgo. Forse assai meglio di quelli rimasti nelle lagune, varrebbero a dimostrare quanto lo stile lombardo signoreggiasse in Venezia, ove aveasi stabile sede il romano ed il bisantino, e l'altro non poteva solidamente porvi radice.

Più minutamente anzi considerando l'influenza di questo stile nelle lagune, parmi si possa affermare che non fosse seguito compiutamente se non nelle ghiere degli archi; le quali cominciando da quelle che rivestono esternamente le porte di S. Marco, e procedendo sino alle molte antiche che pur veggonsi sparse per Venezia, manifestano una maniera che non ha riscontro nelle bisantine e nelle arabe, ma rinviene il suo tipo nelle lombarde.

ARCHIVOLTI DELLA CHIESA DI S. MARCO. Parliamo prima di due archivolti di S. Marco, siccome fra tutti i più importanti: il primo, ch'è quello il quale copre immediatamente la porta maggiore, presenta fogliami, animali in zuffa fra loro e figure in varie movenze, più forse ad ornamento che ad allusione sacra.

Il secondo che s'involta sulla terza colonna formante la porta stessa, ha nella fronte sedici figurine muliebri che accennano alle otto Beatitudini celesti ricordate dal Vangelo ed alle otto Virtù principali. Nella ghiera sottoposta stanno i dodici mesi dell'anno cogli emblemi e gli istromenti relativi alle occupazioni d'ognuno, rappresentazione frequente nel medio evo, colla quale forse voleasi rammentare le parole del Signore che impongono ad ogni uomo il lavoro. Se dobbiamo tenere come precisa immagine dell'antica chiesa di S. Marco il mosaico su cui già abbiam tenuto parola, questi due sopra-archi sono senza dubbio posteriori al 1205, giacchè in quel mosaico i detti archivolti non esistono foggiati così. Che poi quel mosaico debba tenersi posteriore all'anno indicato, ne sono sicura prova i quattro cavalli che vi stanno effigiati, i quali non vennero da Costantinopoli se non nel 1205 [1]. Badando alla maniera dello scolpire parmi si potrebbero attribuire alla metà del decimoterzo secolo e forse più tardi. Per certo in essi vedesi migliorato

1 Su questi cavalli molto fu detto e dalle Guide e dal Cicognara e da altri. E sarebbe lusso di inutile erudizione il riportar qui le opinioni e congetture varie che intorno ad essi furono pronunciate. A noi basterà solamente l'osservare che la più accreditata adesso è quella del cav. Mustoxidi, il quale li reputa lavoro greco dell'isola di Chio e portati a Costantinopoli nel quinto secolo per ordine di Teodosio che ne ornò l'Ippodromo. Di là poi trasportolli a Venezia nel 1204 Marino Zeno, allora podestà di Costantinopoli.

d'assai lo stile, giacchè non vi appare traccia di quel rozzo stiacciamento costante nelle sculture lombarde, e neppure de'goffi bassorilievi del duodecimo secolo.

Contemporanei a questi due arconi io tengo pure gli altri che veggonsi sulle due facciate orientali ed occidentali della chiesa, portanti soggetti poco dissimili dai descritti. E forse non contano epoca più tarda neppure gli altri archi che fregiano le rimanenti quattro porte del prospetto, tuttochè in quelli delle due esterne vi si intravegga la maniera araba di cui dovremo dire tra breve.

Di carattere ancor più lombardo che non sieno questi di S. Marco, appariscono parecchi sopra archi di porte sparsi per la città. Troppo lungo ed inutile sarebbe indicarli tutti, tanto più che portano effigiate le cose stesse. Presentano per lo più rami di piante che, intrecciandosi simmetricamente, lasciano liberi ad equi-distanza alcuni spazii circolari, in cui stanno bestie che s'azzuffano o lepri o conigli che corrono, od uccelli che danno di becco a frutta, capricci per lo più imitati, come sapeasi allora, dalla antichità, sebbene molti si ostinino ancora a tenerli per simboli sacri [1].



Uno de' più importanti fra questi archivolti a Venezia vedesi nella corte così detta Ramera al secondo piano di vecchissima casa. Ma forse il più bell' esempio ci è conservato nella porta ancor superstite del palazzo dei Polo a S. Giovanni Grisostomo non lungi dal Teatro Malibran. Veggonsi in quel soprarco i soliti meandri racchiudenti fiori ed animali, ma di un lavoro più diligente dell'altro testè accennato. V'è poi nel girar dell' arcata una particolarità che è tutta propria del primo stile degli Arabi, quando ancora teneva del bisantino: la curva,

1 A meglio conoscere quanto possa esservi in queste figure di simbolico ó di semplicemente ornamentale veggansi le mie osservazioni: *Sui simboli e sulle Allegorie delle Chiese Cristiane del Medio Evo*, inserite nel vol. II. degli Atti del Veneto Istituto, e riformate nel quaderno decimo ed undecimo dell' *Euganeo* 1846.

cioè, di quell'arco è foggiata a ferro di cavallo come in molte delle prime meschite arabe, ed è anche per questo che mi parve opportuno offerirla intagliata (vedi p. 81). Chi sa che non la facesse costruire Marco stesso, il famoso viaggiatore, quando tornato in patria, dopo venticinque anni di assenza, qui trovava una famiglia la quale non sapea salutarlo parente se non quando lo conobbe ricchissimo. Se ciò fosse, sarebbe allora spiegato il perchè di quella singolare foggia araba, che in Venezia non è facile ritrovare. Chi meglio di lui poteva desiderare di veder riprodotto nella propria abitazione lo stile orientale di cui per tanto tempo aveva ammirate le ricche magnificenze?

Ad aver maggior prova come in Venezia poca radice mettesse lo stile lombardo, basti osservare come in quasi tutte le più antiche chiese manchino quei leoni che sono sì di frequente posti a reggere le colonne del pronao nelle sacre costruzioni di maniera lombarda. Noi non ne troviamo che pochissimi esempi, e adesso in parte anche spostati dall'ufficio primitivo. L'uno sta nello esterno di S. Marco, nel secondo ordine della facciata meridionale, ove due grifi serranti fra l'ugne una figura umana ed un vitello reggono le colonne che fiancheggiano uno dei finestroni: l'altro vedesi sopra il basamento del campanile di S. Polo, nel quale appunto scorgonsi infissi due leoni uno con una testa umana, il secondo con un serpe fra le zampe [1]. E due leoni laceranti serpi e draghi trovansi pure incastrati nel muro di una casa al tragitto di S. Tommaso.

E leoni lottanti con draghi od isolati pur veggonsi nel ricco pavimento d'opera tessulare che copre tutto il piano della chiesa di S. Marco, e ch'io tengo di forse un secolo posteriore alla primitiva costruzione della basilica, e condotto per gran parte sul sistema ornamentale usato intorno al 1200 dalla architettura che dicemmo lombarda; tuttochè nella ordinanza ricordi i pavimenti delle chiese cristiane del quinto o sesto secolo. È già noto che essi nelle

1 È singolare come tutte le Guide di Venezia dicano essere questi due leoni allusivi al tradimenti e alla morte del Carmagnola, e vi favoleggino su per dare spiegazione di quella serpe e di quella testa umana che tengono fra l'ugne, senza poi accorgersi che il carattere dello scalpello è anteriore almeno di un secolo all'epoca del famoso generale. L'erudito conte Manin rimproverava tanto errore al Quadri nella sua ingegnosa dissertazione, *Sopra alcune figure simboliche espresse in antiche fabbriche di Venezia*, ma cadeva in altro errore egli stesso reputandoli allusioni alla condanna del Faliero, ovvero alla guerra che l'arcivescovo Visconti facea a' Veneziani per ajutare i suoi alleati i Genovesi. Quei leoni troppo sono conformi ai tanti che reggono ancora colonne dinanzi a molte chiese del medio evo, per non considerarli, se non a tale uso originariamente destinati, almeno collocati sul basamento del predetto campanile coll'intenzione di decorarlo, secondo il sistema abituale delle sacre costruzioni d'allora.

antiche basiliche andavano formati di mosaici marmorei, disposti d'ordinario a ruota con entro gruppi d'animali [1]. Fozio, nel discorrere sul pavimento di S. Sofia a Costantinopoli, dice, che: *Pavimenti conspectus in animalium formas aliarumque figurarum species multiformi tasselati operis, continuatione efformatus, admirabilem quamdam artificis sapientiam exhibet.* Ed in egual modo il monaco Bandussi, descrivendo la chiesa della Vergine a Costantinopoli eretta nell'anno 881 da Basilio Macedone, ci presenta il pavimento adorno di fogliami, d'animali e di uccelli. Nell'undecimo secolo quest'uso durava tuttavia, e non in Italia soltanto. Il pavimento infatti della cattedrale di Reims eseguito nel 1090 da Guillono di Widon era contesto di piccoli pezzi di diaspro, di porfido e di altri marmi uniti a pietre naturali e smaltate, che rappresentavano profeti, apostoli, evangelisti e varie figure allegoriche di virtù. Il pavimento di S. Filiberto a Tourn, mostravasi egualmente foggiato a mosaici di marmo, che offerivano fra gli altri oggetti i segni dello Zodiaco. In queste di S. Marco che è tutto anch'esso contesto di varii marmi, veggonsi invece circoli di varia grandezza che racchiudono fogliami, grottesche, animali ed altre figure parecchie artificiosamente combinate. Alcuni scrittori delle cose veneziane credettero che fossero queste invenzioni di certo Gioachimo abbate di S. Fiore, il quale viveva nel duodecimo secolo. Questa asserzione non è sorretta da documenti e quindi non merita gran credito. Però non convengo col Manin, il quale nella citata sua memoria li rifiuta, solo perchè quel monaco viveva nel duodecimo secolo quando era già compiuta la chiesa. Questa non può di certo essere buona ragione, giacchè la costruttura di S. Marco si protrasse, almeno nelle parti accessorie, ben più in là del duodecimo secolo.

Quelli che descrissero il pavimento su cui mi intrattengo, si sforzarono di trovare una significazione simbolica nelle varie figure di cui va fregiato. Que' due galli, per esempio, che trasportano una volpe legata ad una stanga, li dissero ora emblema della vigilanza che tiene stretta la malizia, ora allusione al peccato di S. Pietro, ora alla vittoria di Carlo Magno sui Longobardi. Que'leoni nuotanti

1 Forse con queste ruote voleasi richiamare l'interpretazione simbolica che dava alla ruota S. Dionigi Areopagita, o piuttosto il vescovo Sinesio che si nascose sotto quel nome. *Liceat etiam . . . spiritualium rotarum descriptionem interpretari: est enim eis, ut propheta ait nomen inditum* GEL: *Gel quod hebraico sermone conversiones revolutionesque significat. Igneæ enim divinæque rotæ conversiones quidem suas habent quod sempiterno motu circa idem summum bonum versantur, revolutiones vero, quod occulta sacramenta revelent et humiliores quosque promoveant sublimesque divini fulgoris radios ad inferiores transfundant. De Celest. Hierar.* Cap. XV. pag. 132.

sull'acqua, o sdrajati sulla terra furono stimati da alcuni emblema dell'evangelista Marco, da altri delle ricchezze che i Veneziani teneano sul mare, e guadagnavano a rilento nel continente. Quel giovanetto che nella navata minore a dritta suona il violino, fu creduto ricordanza della dottrina religiosa che piegò gli animi al benefico giogo di Gesù Cristo. Quanto codeste interpretazioni sieno fondate in arena, lo ho già dimostrato nelle citate mie osservazioni sui simboli delle chiese cristiane del medio evo, nelle quali mi adoperai a provare come debbansi tenere così fatte figure piuttosto meri ornamenti che emblemi relativi al culto.

Ora rimane ch' io faccia un cenno sui monumenti sepolcrali dell'epoca su cui tengo discorso, la quale povera e rozza specialmente nella tecnica non poteva gran fatto pompeggiare anche nei sepolcri di maggiore importanza, come erano quelli destinati ai reggitori ed ai più cospicui personaggi della repubblica. Fino al principato di Andrea Dandolo, parecchi dei veneti Dogi furono seppelliti in S. Marco. Fra questi vanno noverati Vitale Faliero il conquistatore della Dalmazia, e Marino Morosini quegli che aggiunse utili ordinamenti al governo di Candia. Il sarcofago del primo vedesi nell'atrio di S. Marco alla destra della porta maggiore, ed è opera raccogliticcia composta informemente di avanzi tolti a più antiche costruzioni. Ciò solo che v'ha di più architettonico sono i capitelli delle informi colonne ottagone, i quali si risentono di quella figura a cono rovescio sì familiare a' Bisantini [1].

L'altro invece, quello del Morosini, posteriore di più che un secolo, non presenta se non un' arca dei bassi tempi cristiani a due ordini di bassorilievi assai rozzi; nel primo de'quali vi è Cristo ed i dodici Apostoli, nel secondo la Vergine con molti angeli che portano incensieri. Codesto giovarsi di sepolcri altra volta usati per ricettare la spoglia mortale del primo reggitore della repubblica, è già prova incontestabile in quale misero stato fossero allora seste e scalpelli; ed in Venezia vi rimasero fino alla metà del secolo decimoterzo, ed anche più oltre. La qual cosa deve far guardinghi gli archeologi e gli storici dell'arte a reputare come prodotti di epoche anteriori a questo secolo, opere nelle quali sia dato ravvisare un certo sapore d'ornamenti ed una tecnica bene ordinata secondo le norme vere di un'ingegnosa statica.

Quanto qui asserisco è raffermato principalmente dalle porte di bronzo così dell'atrio come della chiesa di S. Marco, lavorate tutte,

1 Dall'altra parte sta il sepolcro della Dogaressa Falier, moglie del doge Vitale Michieli, morta nel 1111: esso è perfettamente simile a quello del Falier.

tranne una, fra il duodecimo e decimoterzo secolo. Quell'una che eccettuai, e che trovasi alla destra di chi dall'atrio entra in chiesa, senza dubbio è di un'epoca assai anteriore alle altre e credesi comunemente sia nel novero di quelle che furono tolte a S. Sofia di Costantinopoli nel 1204 da Veneziani. È fusa in bronzo al paro delle altre ed intarsiata di diversi metalli con figure e santi greci: e le iscrizioni sono del pari greche, come greco-bisantino è incontrastabilmente lo stile. Però mi pare annunzii un'età posteriore a quella di Giustiniano.

Evidente imitazione d'essa e condotta per certo da artefici veneziani, è l'altra porta di centro pure gittata in bronzo ed intarsiata d'altri metalli. I santi qui si scorgono latini, e latine sono le iscrizioni: poi manifesta la sua veneta origine l'essere stata condotta per ordine di quel Leone da Molino che nel 1112 era Procuratore di S. Marco; il quale volle vi fosse posta l'iscrizione *Leo de Molino hoc opus fieri jussit.* Egli di certo avrà affidato tanto lavoro ai migliori artefici che allora fossero in Venezia; ma gli artefici che in quel tempo colà fiorivano, ne sapevano troppo poco per eseguire un'opera con ragionevol disegno.

Nè mostrano stile gran fatto migliore, neppure le porte esterne della nostra basilica che furono gettate da un Bertuccio orefice, nel 1300, come attesta la iscrizione di quella di mezzo [1]. Esse sono composte a traforo a guisa di spinapesce come quegli embriciati diritti e rovesci [2], sì familiari alla architettura romanza e lombarda del duodecimo secolo, e portano nel centro una testa di leone da cui pende un anello che fa le veci di maniglia.

1 L'iscrizione dice *Bertucius aurifex* 1300 *fecit.* Mi vien sospetto che di questo stesso Bertuccio sia quel basso rilievo in marmo greco figurante S. Leonardo, che vedesi in una parete della facciata sulla piazzetta dei Leoni. Nel listello che frammentato sta ancora sotto i piedi di questa figura leggesi *C I V S*, palese rimasuglio di un nome intero un tempo nell'ora spezzato listello, e che forse era il nostro *Bertucius.*

2 Berty. *Diction. d'Archit. du moyen âge.* Paris 1845, alla parola *Imbrication.*

L'ARTE

ARABO ARCHI-ACUTA IN VENEZIA

IV.

MOLTI moveranno le meraviglie come io consocii in un solo capitolo, e quasi sotto una sola denominazione, due architetture che dai più si reputano diverse fra loro, tanto pel pensiero artistico come pei mezzi tecnici di cui entrambe si valsero: ma se vorrassi meditare sui fatti che io sarò per esporre, spero che ognuno verrà con me persuaso di un vero che io stesso per molti anni tenni chimera, vale a dire, che l'architettura detta comunemente gotico-tedesca, e ch'io soglio per maggiore chiarezza chiamare *archi-acuta*, non si ebbe altrimenti origine fra i geli del Settentrione, ma invece fra le arene infocate dell'Arabia e dell'Egitto.

Quindi è che la fantastica architettura, la quale fa sì elegante pompa di sè nei veneti palazzi e nelle venete chiese, deesi tenere non presa a prestanza dai paesi germanici, ma invece venuta da quelle arabe forme che nell'Egitto e nella Siria attestavano, ed attestano ancora, la gigantesca civiltà dei Califfi.

Nella architettura degli Arabi, per altro, bisogna distinguere due differenti periodi, i quali restano determinati dai differenti stili che quel popolo seguitò nelle pittoresche sue costruzioni. Pastori, come erano da principio gli Arabi, non potevano avere nessun carattere proprio di costruire, solo contenti di quelle tende mobili che son l'unica abitazione de' popoli nomadi. Ma allorchè divenuti conquistatori si impodestarono della Siria e della Persia, oltre un secolo dopo Giustiniano, e salirono passo passo al vivere colto e civile, si fecero ad imitare lo stile delle vinte provincie, e lo portarono nell'Egitto, sulle coste dell'Africa, nella Spagna, nella Sicilia, e per tutto dove stesero la temuta loro dominazione. Perciò li vediamo togliere a modello delle lor fabbriche ora i monumenti persiani dell'epoca dei Sassanidi; ora quelli de' paesi bisantini, in cui sì di frequente facevano scorrerie. Anzi tanto piaceansi dello architettare usato nel greco impero, che non solo i tipi ne prendeano, ma sì anche gli architetti. Infatti, quando il Califfo Oualid, figlio di Abdâlmelek, volle elevare moschee a Medina, a Gerusalemme e a Damasco, ne domandò i costruttori allo imperatore di Costantinopoli che tosto glieli inviò [1]. Per conseguenza l'architettura araba primitiva non è se non un'imitazione dello stile neo-greco e romano-cristiano, dei monumenti del basso impero. Una differenza vitale v'è per altro fra l'araba architettura e la bisantina, tuttochè esse abbiano fra loro comune la origine. La prima esclude, per obbedienza a' riti religiosi, ogni rappresentazione dell'uomo, la seconda invece ritiene le forme umane ogni volta che gliene venga il destro, sia con soggetti storici, sia per mezzo dei simboli. Il sistema di ornare dell'araba è tolto soltanto dalla natura vegetabile e dalla varia combinazione delle forme geometriche. E poichè codesto sistema non poteva bastare ad essi onde imprimere negli edificii un'evidente significanza, introdussero la scrittura come parte essenziale dei loro fregi architettonici, che perciò comparvero tutti riboccanti di leggende sacre e di versetti del Corano.

La prima maniera di architettare degli Arabi, così imitativa com'era, non seppe quindi sollevarsi alla nobile semplicità della più antica dei cristiani. Nel piano degli edificii sacri essa non potè uscire dalla forma delle basiliche e de' santuarii bisantini; colla differenza però che la meschita araba n'è men bella, perchè consta di un vasto spazio diviso in navi, circondato da un cortile quadrato a portici, e rinchiudente un piccolo santuario presso il

1 Ibn Khaldoun, *Prolegomeni storici*. L. V, c. 21.

quale pregavano sacerdoti e fedeli. Lo abborrimento alla figura umana, e l'amore alla linea geometrica, portò poi gli Arabi ad una maniera di fregi ignoti all'Ellade ed all'Italia, e che forse fu da essi imparato nella Persia, nell'Assiria e nella Media. La maggior parte dei monumenti arabi va coronata da merlature di varia forma composte a faccette e trafori, il tipo delle quali è da ricercarsi nelle rovine del Bagistan [1].

Anche per altro nelle epoche primitive v'ha una parte organica delle costruzioni in cui gli Arabi non ebbero mestieri di farsi imitatori a nessuno, e questa parte è l'arco che differisce essenzialmente dagli altri già noti. In luogo del mezzo cerchio fu da essi adottato da principio il ferro da cavallo, più tardi il sesto acuto. Tuttochè non possa raccertarsi la origine del primo di questi archi, pure è opinione di alcuni anche fra gli arabi scrittori, sia esso un simbolo dell'Egira, perchè la fuga di Maometto dalla Mecca a Medina, accadde nella notte dal venerdì al sabato, il sedici luglio del 622, precisamente al novilunio, quando la luna, cioè, presenta la figura di un ferro da cavallo. Omar, successore di Maometto, adottò la mezzaluna come simbolo della fede del Profeta, e Moauyah, sesto Califfo dopo Maometto, la pose ad ornamento degli edifizii di Damasco, sua nuova capitale. Comunque sia, è indubitato che l'arco a ferro di cavallo è detto anche dagli Arabi presenti arco sacro. Altra cosa che distingue le costruzioni degli Arabi da quelle dei Bisantini, sono i minaretti ch'essi collocavano elevatissimi agli angoli delle loro Moschee, affinchè servissero ai Muezin per chiamare il popolo alle preghiere. Il più antico monumento di codesto stile è la Moschea di Cordova nella Spagna, eretta da Abderamo nel 770 dell'era nostra.

Ma sì fatto stile primitivamente usato dagli Arabi, e che dicemmo essere per gran parte tolto da quello del Basso Impero, si fuse, o piuttosto, tramutossi in un altro, che male saprebbesi dire da dove essi prendessero, se pure non lo trassero dalla forma delle lor tende. Questo sistema è quello dell'arco acuto, la cui origine fu, ed è tuttora, argomento di tante discussioni agli eruditi ed agli architetti.

Io spero non verrà considerata cosa straniera a questo mio libro, se brevemente qui avanzo gli argomenti che mi fanno reputare venuto a noi quest'arco coll'arabo sapere, anzichè coi commercii e colle conquiste dei Settentrionali. Essendo esso elemento

1 Battissier, *Hist. de l'art monum.*, p. 54.

d'una fra le più luminose epoche della veneziana architettura, stimerei mancare al fine propostomi, se non tentassi, per quanto è da me, di chiarire la origine di lui, a fine di portar qualche luce sull'oscuro argomento.

Se noi consideriamo l'arco acuto da solo, lo troveremo d'un antichità remotissima, giacchè vedesi in parecchie fra le più vetuste costruzioni dell'Etruria, dell'Egitto e della Grecia [1]. Ma in quegli edificii non si mostra altrimenti fondamento e base di tutto un sistema; si bene un fatto isolato cui diedero motivo alcune necessità statiche. La spinta di cui ha bisogno l'arco acuto è infinitamente minore di quella indispensabile all'arco rotondo: perchè l'acuto spinge più presto nel senso verticale che nel laterale. Lo sforzo di questa sua spinta può ridursi soltanto a tre settimi di quella bisognevole per l'arco di tutto sesto. Bastando dunque all'acuto di aver punti d'appoggio un quarto men grossi che non sia quello dei rotondi, ne viene che possano tenersi svelti e più sottili i sostegni di lui senza nessun pregiudizio della solidità. Codesto fatto non poteva di certo sfuggire a costruttori pratici, i quali avranno usato del predetto arco ogni volta che lo trovavano conveniente, senza per questo indursi a farlo entrare nelle lor fabbriche come un sistema generale e costante di ornamentazione.

La prima volta che con certezza storica noi possiamo dire essere stato usato l'arco acuto, e come sistema statico, e come monumentale, è presso i Califfi arabi dell'Egitto, perchè il primo monumento d'epoca incontrovertibile, il quale apparisca decorato con archi-acuti è la Moschea detta El-Haram costrutta fra il 637 ed il 640, dal Califfo Omar, sul monte Moria a Gerusalemme, nel luogo stesso ove surgeva il Tempio di Salomone. Le finestre della sua cupola ottagona son tutte con quell'arco foggiate. Egualmente ad archi-acuti, che nella parte inferiore piegansi a ferro di cavallo mostrasi l'altra Moschea di Amrou alzata nel Cairo verso il 642, e quella di Tulun fondata nell'876, senza contare altre parecchie murate più di un secolo dopo. È pure ad archi-acuti il Nilometro o Mequias del Cairo eretto nel 719 e ristaurato nell'881.

Per certo nelle epoche testè nominate, e l'Italia e l'Europa tutta non altro stile conoscevano che il bisantino misto al romano, in cui

[1] Esempii isolati dell'arco acuto troviamo nelle antiche mura di Volterra ed in altri paesi di etrusca dominazione. Ve ne sono anche nelle più vetuste costruzioni dell'antico Egitto, come per esempio, a Djetel-el-Barkal, ove è una piramide con un portico in cui apresi una porta ad arco diagonale. Egualmente nelle mura ciclopee di Thoricon in Grecia schiudesi una porta a sesto acuto.

l'arco rotondo era forma fondamentale. Gli Arabi quindi non poteano di certo aver appresa quell'altra maniera usata allora dagli Europei occidentali. Forse essi ne ebbero la prima idea presso gli Indiani quando avanzarono sino a quelle remote regioni le lor conquiste sotto il regno del quinto Califfo Abd-Ameleck; perchè è vero che in molti antichissimi edifizii dell'India incontrasi una maniera d'arco che potrebbesi dire acuta: ma è ben più probabile che gli Arabi la derivassero, come già dissi, dalla forma delle lor tende che per molto tempo furono le sole abitazioni da essi conosciute. Il dotto signor ingegnere Campilanzi, in una sua ingegnosa memoria sull'architettura religiosa, la quale con raro senno egli vorrebbe si foggiasse anche oggidì sul sistema detto abusivamente gotico, preso a dimostrare che codesto mirabile sistema derivò immediatamente dagli Arabi, i quali ne rinvennero il tipo nelle lor tende. Quindi è che tutto l'organismo e gli ornamenti di quella architettura, arieggiano le parti varie che compongono la tenda orientale. Le esilissime colonne che per tutta l'altezza de' palazzi archiacuti son posti agli angoli, ricordano le antenne conficcate nel terreno a principale sostegno della tenda. Le cornici sporgenti dai muri a semicilindro manifestano le aste trasversali destinate a consolidare l'ossatura della tenda stessa. Negli ornamenti che coronano gli edifizii scorgonsi gli intagli a disegno arabesco che nelle tende di lusso erano poste sulla cima delle antenne principali, e sopra le orizzontali che le congiungevano alla sommità. Gli archi delle porte e delle finestre a sesto acuto nacquero dalla combinazione dei due legni disposti ad angolo per rassodare il telajo formante il contorno delle aperture. L'impellicciatura esterna dei muri composta di lastre marmoree di vario colore, e formata a disegni figuranti il tessuto de' tappeti orientali, dimostra la imitazione delle ricche stoffe dell'Oriente con cui coprivansi le tende dei grandi e de' principi. I cordoni cilindrici ed a spira che vestono gli spicchi e che si incrociano a sesto acuto nelle vòlte, imitano il velario con cui coprivasi la tenda. Molti altri riscontri, che inutile sarebbe qui noverare, trova il Campilanzi fra l'architettura archi-acuta e la tenda, e tutti valgono a più persuaderlo come da questa sia venuta quell'arte detta gotica che, nata in Oriente, venne forse colle Crociate nell'Europa occidentale.

Dopo aver trovato l'arco acuto nell'Arabia, a Gerusalemme ed al Cairo, noi lo vediamo anche in Sicilia, ma non prima però che gli Arabi conquistassero l'isola nel 669, giacchè innanzi a quell'epoca regnava colà esclusivamente lo stile bisantino. Infatti i palazzi

della Zisa e della Cuba vicino a Palermo, creduti del decimo secolo, ed alcune altre costruzioni siciliane dell'epoca stessa, sono i primi edifizii ne' quali trovisi l'arco acuto adoperato come sistema elementare. Anche la cappella Palatina ed il Duomo di Palermo, come l'altro di Cefalù, opere dell'undecimo e duodecimo secolo, ordinate per gran parte al modo dei Bisantini, portano però l'arco acuto; e nella muratura si compongono di strati alterni neri e bianchi, appunto come le meschite arabe di seconda maniera.

Non sarebbe impossibile che i Normanni, trovando codesto stile già florido nella Sicilia quando nel 1008 vi si piantarono fortunati conquistatori, lo avessero da poi portato nella Normandia, e colà annestandolo all'altro già precedentemente introdottovi dai monaci lombardi, traessero da così fatto mescolamento quel lanciato stile archi-acuto che molti ancora vogliono nominare tedesco. Codesta ipotesi potrebbe rincalzarsi colla osservazione, che le costruzioni normanne archi-acute sono di molto anteriori alle tedesche ed inglesi [1]. È però ben più probabile che tanto i Siciliani, come i Normanni imparassero in Oriente quella maniera all'epoca delle Crociate, giacchè le costruzioni veramente archi-acute che incontriamo così in Sicilia come in Normandia, non possono con certezza affermarsi anteriori alla prima di quelle spedizioni in Terra Santa. Ma anche ammesso questo, come si giunge poi a spiegare, che il predetto stile, quando s'addentrò nelle regioni nordiche d'Europa, si innalzasse a così mirabili ardimenti di proporzioni, e disponesse la linea ad ascender sempre, quasi aspirazione del pensiero alle vie de' cieli, e in Italia invece mantenesse più fedelmente l'arabo tipo alla guisa delle costruzioni orientali, e congiungesse l'arco-acuto coi tetti orizzontali e colla policromia degli esterni rivestimenti?

Mi si concedano alcune considerazioni le quali, intanto che potranno adombrare le cause di questo fatto, in apparenza tanto singolare, varranno a far meglio conoscere come il sistema archi-acuto venuto dagli Arabi in Italia e specialmente in Venezia nostra, serbasse quasi intatto l'originario carattere, e nelle nordiche regioni diventasse piuttosto scintilla che tipo della grande arte settentrionale.

Il lungo contatto degli Arabi coi popoli dell'Europa non poteva rimanersi senza grandi risultamenti. La superiorità che dall'ottavo secolo sino al dodicesimo essi ebbero nelle arti e nelle scienze,

[1] Ciò provò con molta luce di critica il signor Vilet in un suo dotto lavoro sulla cattedrale di Noyon in Francia. V. Vilet. *Etudes sur les beaux Arts*, tom. II, pag. 177.

impose, quasi a dire, la legge a'cristiani del medio evo. Quando i Califfi cominciarono a decadere nella loro forza politica, si fecero a proteggere per modo arti e scienze, da riparar con usura l'odio che prima portavano a quelle discipline i feroci successori del Profeta.

In breve giro di anni essi promossero l'astronomia, la geografia, l'alchimia, lontana ma proficua madre della moderna chimica. Quanto sapere trovarono nei paesi conquistati, tentarono di condurlo insegnatore operoso nelle loro città. Dall'India tolsero l'algebra, dalla China la bussola, dall'estremo Oriente molte nozioni di geometria. Eccoli quindi fondare immense biblioteche al Cairo, a Fex, a Larace, tardo riparo a quella che in Alessandria incendiava Omar. Eccoli istituire scuole famose per isvariata dottrina a Bagdad, a Granata, a Valenza, a Siviglia, a Murcia. Poi preparare collegi ignoti in Grecia ed a Roma; indi aprire accademie letterarie a Cufa e a Bassora, ove molti poteano leggere i proprii scritti. Per ultimo disporre ricchi musei d'antichità e belle arti.

A tanto amore del vero e del bello congiunsero i Califfi un desiderio ardente di pompeggiare in quella magnificenza esteriore ch'è seconda vita nell'uomo d'Oriente, bisognoso com'è di abbellirsi la persona e la casa collo sfarzo degli ornamenti, quasi perchè quelli s'accordino colle meraviglie della grandiosa natura da cui è circondato. Quindi è che le architetture così delle meschite che dei palazzi loro gli Arabi bramarono decorate con quella ricchezza medesima con cui caricavano i padiglioni de' loro principi.

Da un tipo suscettivo di tanta varietà fantastica, e di tutte le pompe del più smodato lusso, doveano uscirne edifizii di una magnificenza incomparabile. È quindi naturale che quando i Crociati penetrarono in que' paesi e videro quelle moli maravigliose fornite di splendide suppellettili, dovettero rimanerne vivamente colpiti, e desiderare d'imitarle. Le relazioni poi che all'epoca delle Crociate si stabilirono fra i popoli dell'Oriente e quelli dell'Occidente, fecero sentire ben tosto a quest'ultimi, non solo la brama, ma il bisogno ancora del lusso e della ricchezza così nelle pubbliche che nelle private costruzioni. Il lungo soggiorno degli Occidentali nei paesi stessi dominati dagli Arabi, valse a far loro in gran parte dimenticare le antiche tradizioni architettoniche, ed a condurli passo passo a seguitare quelle usate da' sudditi dei Califfi. Perciò anche ne' ristauri praticati alle chiese di Palestina, cominciossi ad usare lo stile tanto accarezzato dagli Arabi. Insignoriti ed innamorati di quella architettura, i Franchi quando tornarono in patria, vollero

costruire secondo le apprese maniere; ed è appunto da quell' istante che nella Francia, specialmente settentrionale, vedesi l'arte arieggiare in parte il sistema seguito dagli Arabi [1].

Ma troppo disparati erano ed i costumi, e i riti religiosi, e le tradizioni artistiche, e il clima medesimo, perchè l'araba architettura potesse trasportarsi intatta nelle provincie settentrionali di Francia. L'ordinanza degli ornamenti geometrici rimane araba nell'essenza, ma il bisogno d'acuminare i tetti per fare schermo alle pioggie e alle nevi, spinge l'artista a foggiarli ad angoli ottusi e a sollevarli, quasi lancie, sulla cima degli edifizii. Le cerimonie cattoliche domandano simboli figurati, ed immagini di santi interdette agli Arabi dal Corano. La scultura già sviluppata d'assai nella Francia prima che l'arabo stile vi penetrasse, non poteva cessare di farsi interprete dei religiosi misteri ed eccitatrice alle preghiere dei fedeli. Ecco quindi che giunta in Francia la nuova maniera si tramuta a seconda del pensiero e del sentimento della nazione, e diviene quell'arte mirabile che coll'ardita elevatezza delle sue proporzioni innalza la immaginazione sino ai piedi della eternità.

In diversa condizione era l'Italia, e specialmente le sue repubbliche marittime, prima, anzi unica via per cui essa imparava a conoscere i prodotti della civiltà orientale. Se i riti del culto e le condizioni della scultura richiedevano che alcune antiche tradizioni e la pristina maniera di effigiare gli esseri celesti fossero mantenute, il clima poteva più facilmente consentire si adottassero le arabe disposizioni, e dovea vie più esser viva la pendenza a quelle fantastiche maniere quanto più frequenti ed attuosi n' erano i commercii fra i due popoli. Ora, anche prima delle Crociate, ma assai più dopo, tanto le sicule città che le repubbliche di Amalfi, di Pisa, di Genova, e sopra tutto di Venezia, veleggiavano di continuo verso l'Oriente, mantenevano commercii e frequenti relazioni coi paesi de' Califfi, e quindi ogni dì più portavano in patria la moda e l'amore delle maraviglie ammirate colà. Ad avere valida prova che questa non è gratuita asserzione, basta osservare che nelle metropoli delle ricordate repubbliche, ma principalmente nella

1 Sulla Architettura araba come elemento ed origine dell' archi acuta veggasi, Coste, *Architecture arabe ou Monumens du Kaire.* Paris, Didot 1838 *Introd.*, pag. 27. Prima di lui opinarono che l' arco-acuto venisse dall' Oriente e Wren ne' suoi *Parentalia* 1750, e Strutt nella sua grand' opera *Horda Augel Kynaan* 1777, e Pagni Knight ne' suoi *Principii sul gusto*, e Wittington nella sua *Revue Historique des antiquités ecclesiastiques de la France* 1819, ed Hallam nella sua *Storia del medio evo*, e Willis nelle *Osservazioni sulla Architettura delle età mezzane* 1835; e Michelet nella sua *Histoire de France*, vol. II. pag. 672, e finalmente Bold, nella *Storia ed analisi dei principali stili di architettura* 1835.

veneziana, apparisce più che altrove intatto il gusto degli Arabi, e vi si mantiene più lungamente sino a far dimenticare il bisantino e il lombardo che vi regnavano dapprima. Venezia, potentissima dopo il mille e tutta dedita a commercii, era divenuta scalo ed emporio a tutte le mercanzie che dall'Asia tragettavansi in Europa. Ben prima d'allora essa avea già stabili consoli in Egitto ed in Soria. Essa era la sola nazione che trasportasse nell'Occidente i prodotti naturali e le tanto cerche manifatture dell'Asia e dell'Africa; essa mandava molti de' suoi nobili (che allora non vergognavano di consecrare ai commercii gli averi e la persona) a visitare il Cairo, Alessandria, Damiata, Tiro, città in cui affluivano tutte le merci e le manifatture dell'Oriente. In tanta frequenza di relazioni colle terre più dominate dai Califfi, come poteva il Veneziano non impararne le costumanze, e tanto prediligere quelle fantastiche costruzioni, che non gli venisse vaghezza di imitarle tornato alle lagune natali, ove allora praticavasi solo un'architettura disorganica lontanissima dalla elegante magnificenza degli Arabi?

In questo modo mi pare si possa spiegare il perchè Venezia, dopo la Sicilia, fosse il paese d'Italia in cui l'arte si tenesse più vicina all'arabo stile. A ragione osserva il Cicognara che « quegli il quale conosce le antichità di Cordova e di Granata e gli edificii saraceni rimasti in Sicilia; che è in grado di separare ciò che di greco e di romano è impiegato nelle fabbriche di Costantinopoli, da ciò che vi si andò mantenendo di originario, troverà facilmente la ragione dei modi con cui è costrutta la presente basilica di S. Marco [1] ».

E infatti è appunto in S. Marco che compariscono i primi segni della seconda maniera degli Arabi, la sola di cui i Veneziani potessero far tesoro, giacchè quando la prima era in fiore ne' paesi de' Califfi, gli intraprendenti repubblicani non aveano ancora distese quanto bisognava le relazioni coi paesi signoreggiati dagli Arabi; e quando pure le avessero avute queste relazioni, non potevano imparar nulla da una maniera di architettura che venuta dal tipo bisantino, era, da poche differenze in fuori, conforme a quella universalmente praticata in Italia.

ARCHIVOLTO ARABO IN S. MARCO. Le parti che in S. Marco portano palese impronta della accennata seconda maniera degli Arabi, sono le due fra le porte della facciata il cui arco inflesso si piega appunto a guisa della tenda araba, e l'archivolto superiore

1 Cicognara. *Storia della Scultura*, tom. II.

alla porta laterale che guarda la piazzetta dei Leoni, ed un altro archivolto piegantesi in più variata linea sopra lo ingresso interno che è posto vicino alla cappella di S. Teodoro, e più che tutto l'arco rabescato di meandri e di animali che soprastà alla porta del Tesoro, arco il quale per essere più degli altri elegante, mi piace di riprodurlo qui, quasi tipo delle arabe maniere più



seguite a Venezia. Tanto più poi ho stimato necessario riportarlo, perchè prima di tutto porge compiutamente l'immagine di quell'arco singolare che forse gli Arabi impararono nell'India, la prima volta che vi entrarono conquistatori, essendo che è solo nei monumenti di Salsetta e di Madurè, ch'io ne trovo i più antichi esempii. In secondo luogo va esso arricchito di meandri con animali secondo la maniera lombarda. Per la qual cosa esso diventa eccellente esemplare a far conoscere il mescolamento di questi due sistemi in Venezia.

Di mano in mano che lo stile arabo si andava raggentilendo con quelle svelte eleganze ch'io tengo scintilla ed elemento dell'arte archi-acuta, anche i Veneziani vie più illeggiadrivano a seconda di quelle norme i loro edificii; e già verso la metà del secolo decimoquarto raggiungevano quella fantastica bellezza che tanto appaga chiunque cerca nei prodotti della architettura, non già un pensiero schiavo di regole aride, ma una libera ed evidente espressione dell'uso cui son consecrati. Alcune vecchie finestre ancora superstiti in qualche palazzo del Gran Canale può dirsi tengano il mezzo fra la maniera bisantina e l'araba: i capitelli sentono dell'antico stile orientale: gli archi si aggraziano con quelle curve concavo-convesse che pajono tolte a prestito dalla forma delle arabe tende, ma non vanno però ancora fregiati di foglie e di leggiadrie come quelli della Ca Doro e del Palazzo Foscari.

CASA AL CAMPO DEI MORI. Un'antica abitazione di Venezia che, conservando ambidue gli stili, pare gradatamente dall'uno all'altro passasse, io tengo quella singolare di cui ancor vedesi la facciata sul rivo di S. Maria dell'Orto, vicino al Campo dei Mori. Nella parte inferiore d'essa stanno archi semicircolari forniti di ghiere. Al di sotto vi è un fregio che corona il basamento e che porta alla maniera lombarda circoli con dentro animali. Le finestre del piano nobile sono d'assai posteriori, e simili a quelle coll'arco inflesso sì frequenti in Venezia nei secoli decimoquarto e decimoquinto. Fra l'una e l'altra finestra v'è un bassorilievo che ricorda l'antica destinazione di questa casa. Rappresenta un camello carico e condotto da un Moro, appunto perchè la casa serviva di ricetto ai Mori Saraceni che allora frequentissimamente visitavano Venezia. Anzi la vicina piazza si denomina ancora Campo dei Mori, ed in essa trovasi l'ingresso al cortile della casa predetta, cortile che anch'esso presenta qualche avanzo d'arabo stile [1].

CASA FALIER. Il medesimo carattere arabo misto all'anteriore bisantino offre anche il centro di una modesta casa sul ponte de' S. Apostoli, casa, che se ha pochi diritti a rinomanza artistica, molti ne vanta nella storia politica, perchè appartenne all'infelice famiglia di Marino Faliero. Reliquie più o meno ornate di codesto stile rinvengonsi in Venezia numerosissime nelle abitazioni più antiche; ma sarebbe inutile tutte venirle noverando, giacchè non presentano nessun particolare diverso da quelle già notate.

Codesto sistema pare che durasse sino a tutto il decimoterzo secolo, e che col sorgere del susseguente, e forse anche prima, si tramutasse quello ad arco acuto. Ignorasi per altro quale sia la fabbrica veneta che innanzi a tutte le altre manifesti così fatto carattere. Forse vi si giunse per gradi come in tutte cose umane: forse non divenne sistema compiuto, se non quando un uomo di grande ingegno lo adoperò, e vi impresse quel marchio d'armonia, di unità e di grandezza che solo viene dalle menti sintetiche. Se così veramente fosse la cosa, dovrebbe credersi che il primo a trattare in tutta la sua pompa lo stile archi-acuto a Venezia, fosse l'architetto del Palazzo Ducale, attribuito a torto, come ci verrà fatto di conoscere, a Filippo Calendario. Ma invece noi troviamo la predetta maniera qualche tempo prima di lui già

1 Passato il Ponte dei Mori, al num. 3162, trovasi la casa ove abitò e morì Jacopo Tintoretto, pittore *troppo lodato e troppo a torto biasmato ancor*, e che avrebbe avuto bisogno di star lontano dalle impressioni degli arabi abbigliamenti per far, se non altro, meno sbrigliate e meno condannabili le potenti fantasie de'suoi dipinti.

compiutamente sviluppata; e ne porge incontrovertibile prova la Basilica di S. Maria de' Frari, la quale fu cominciata a fondare nel 1250, e nel 1280 era di già così avanzata che il popolo poteva frequentarla. Non fu però intieramente condotta a fine che nel 1492 [1].

CHIESA DE' FRARI. È opinione di tutti gli storici che essa sia opera dell'insigne ristauratore della scultura italiana, Nicola Pisano. Essi fondano codesta asserzione sopra un cenno del Vasari, il quale per altro, con buona pace di quegli scrittori, non disse una tal cosa mai. Ecco le parole del biografo Aretino a conferma: « *Veggasi il Duomo di Ferrara e le altre fabbriche del Marchese Azzo, e si conoscerà così essere il vero, e quanto sieno differenti dal Santo di Padova, fatto col modello di Nicola, e della chiesa de' Frati minori a Venezia; fabbriche amendue magnifiche ed onorate* [2] ». Mi pare che si vegga chiaro da queste ultime parole come il Vasari dicesse precisamente essere lavoro di Nicola la sola basilica del Santo a Padova, e non altrimenti l'altra dei Frari, poichè senza di ciò avrebbe fatto conoscere come tutte e due fossero da lui architettate.

Anche quando per altro il biografo d'Arezzo avesse attribuito (che nol fece) a Nicola la fabbrica citata, ancora la buona critica avrebbe dovuto dubitare della veracità di una sì fatta asserzione; poichè il veneto tempio, troppo si discosta così dalla basilica del Santo come dalle opere indubitate del pisano scultore, per poterla tenere di lui. Il Santo ha carattere più vôlto al bisantino che non all'archi-acuto. I pergami di Siena e di Pisa invece, lavori egregi di Nicola, manifestano quella maniera ornata dell'arte archi-acuta, che venuta, come io penso, dagli Arabi, si vestì di bella originalità in Toscana, e diè vita ad un sistema mirabile per molteplice vaghezza, il quale fu sempre seguito fino al quattrocento dalla scuola pisana. Nella chiesa de' Frari invece, l'arco acuto si mostra nella pristina sua maestosa severità, gli ornamenti son parchi, e più composti di forme geometriche che operati dalla mano decoratrice degli scultori. È vero che nella chiesa de' Frari si vedono parti che ricordano la scuola pisana, come per esempio, la porta principale e le laterali, di cui più tardi dirò, ma queste alzaronsi forse più d'un secolo dopo il fiorire di Nicola. Chi dunque sarà l'architetto della chiesa de' Frari? Nol sapremo mai finchè ne' veneti archivii non si rinvengano nuovi documenti intorno ad essa. E forse anche rinvenendoli, è probabile non si trovi il nome di così illustre

1 Cornet. *Ecclesia Ven.* Doc. IX, p. 250, 251, 282.
2 Vasari, *Vita di Nicola Pisano*, p. 102.

costruttore, giacchè se fosse stato noto al tempo della edificazione, parmi vedrebbesi ricordato nel documento del 1250 che riporta il Corner, documento nel quale si narra come il cardinale Ottaviano di S. Maria in Via Lata, alla presenza di tre vescovi ponesse la prima pietra della nostra chiesa. Per me stimo che non sarebbe fuor di ragione attribuirne il progetto a qualcuno dei Frati Minori stessi, pei quali fu innalzata; giacchè essi aveano al paro dei Domenicani, architetti proprii che erigevano le chiese secondo le esigenze dei loro riti. Infatti la basilica su cui ci intratteniamo serba l'ordinanza medesima di parecchie altre d'Italia appartenenti ai Francescani.

Dodici piedritti, dieci circolari, due mistilinei, posanti su altrettanti plinti ottaedri, la spartiscono in tre navi di cui la maggiore centrale è quasi il doppio di larghezza delle minori laterali. Ampii arconi acuti, ma che però non si foggiano come d'ordinario sul triangolo equilatero, si slanciano dall'uno all'altro piedritto. Due braccia protese lateralmente dopo la sesta colonna formano la crociera. Elegantissima absi-de fiancheggiata da cappelle, chiude il maestoso edifizio, il quale va coperto di volte a croce così nella nave di mezzo che nelle minori. Peccato che la esecuzione male risponda al pensiero, perchè tanto la volta che gli archi sono murati sì male e con tanta negligenza nei contrafforti e nelle spinte, che accaddero spesso e accadono tuttora nei muri considerevoli spostamenti e strapiombi, in



onta delle numerose catene di legname che stringono fra loro gli archi e le volte. La facciata è divisa in tre spartimenti da lesine

che sopportano pinacoli di maniera archi-acuta. Tre grandi finestre circolari, di cui la maggiore è la centrale, illuminano le tre navi. Codesta, dirò quasi nuda semplicità, è compensata dalla gentile ricchezza della esterna abside, la quale spiega tutte le geometriche acconcezze dell'arco acuto. Degna di molta attenzione è la cornice contesta di archetti intrecciantisi insieme, la quale poi gira intorno a tutta la chiesa, e le dà un carattere di leggiadria e gentilezza che appaga sommamente. Per far meglio conoscere i pregi di quest'abside ho stimato bene aggiungere inciso un bel disegno del Pividor [1]. (v. p. 99).

I SERVI. Sullo stile medesimo della chiesa de' Frari fu pure condotta un'altra, di cui ora non restano che poche informi reliquie, ma tali per altro da far ben conoscere quanta magnificenza la fregiasse allorchè essa mantenevasi intatta. Era questa la chiesa dei Padri Serviti sul campo di questo nome poco lunge dalla Maddalena. Una parte scampò per caso dal martello dei demolitori, ed è la porta posta vicino al rivo, bella veramente pe' suoi archi concentrici a strati alterni di istriana e di broccatello, fiancheggiata sull'alto da due colonnette che forse reggevano un piccolo coperto, e racchiudente un arco semicircolare coi meandri ornati di animali, a guisa di quelli che più sopra ricordai: forse questo è antico al paro di



essi, ma probabilmente sarà stato messo in opera col fine di

[1] Di tutte le altre opere di architettura e di scultura che nella chiesa de' Frari, interessano la storia dell'arte parlerò quando dovrò trattare delle epoche in cui furono lavorate.

risparmiar materiali [1]. Anche così sformata torna preziosa all'animo codesta rovina per le memorie ch'essa conteneva, e per certa cara tristezza. Io stimai far cosa grata al mio lettore riportandola in intaglio, vedi pag. 100.

Il diligente Corner pubblicò l'atto con cui fu posta la prima pietra dei Servi dal vescovo di Castello nel dì 24 marzo del 1318 [2]. Gettate allora le fondamenta, non si progredì nel lavoro sino al 1330. Sembra per altro che non prima del 1344 avesse divini ufficii, perchè lo stesso valente storico veneto riferisce un atto del beato Bertrando patriarca di Aquileja, col quale concede quaranta dì di indulgenza a chi visiterà la chiesa dei Servi. L'iscrizione però che ancora vedesi sulla porta maggiore dice che fu finita e consecrata solo nel 1491.

CHIESA DEL VOLTO SANTO. Dappresso a questa chiesa v'ha, anch'esso però ruinoso adesso, un oratorio che apparteneva alla nazione de' Lucchesi, e si denominava Chiesa del Volto Santo di Lucca. Le numerose famiglie di quest'ultima città che nel 1309, nel 1314 e nel 1317 si recarono per traversie politiche in Venezia, sommavano dopo la metà di quel secolo a più di quattrocento. Esse allora desiderarono di aver congregazione e chiesa propria che vollero ricordasse quel Crocefisso tenuto miracoloso nella patria loro, ed era detto il Volto Santo. Ottenuto un fondo dappresso alla chiesa de' Servi vi alzarono nel 1360 l'oratorio di cui veggonsi ancora le rovine, e lo edificarono sullo stile archi-acuto in quella età dominante. Le finestre tuttora sussistenti pare ricordino più ch'altri di Venezia la maniera toscana, forse perchè i pii Lucchesi avranno fatto venir dalla patria loro l'architetto. Non è improbabile che col trasferirsi di tanti Toscani in Venezia altri artefici pure venissero, e valessero a render familiare anche nelle lagune la scuola pisana qui seguita sempre dopo quel tempo.

S. GIOVANNI E PAOLO. Si raccosta d'assai alla maniera dei nominati tempii anche quello magnifico di S. Giovanni e Paolo, mole stupenda per costruzione e ricchissima poi di preziosi monumenti d'ogni bell'arte. Una concessione del doge Domenico Tiepolo

1 Conservasi anche l'altra porta sul campo, ma è d'assai meno importante e men ricca di questa.

2 In questa chiesa stavano le ceneri di quell'ingegno possente ch'era fra Paolo Sarpi. Vi sorgeva pure il bel monumento Vendramin ora a S. Giovanni e Paolo; l'altro del doge Francesco Donà, trasportato a Meren poco lunge da Conegliano, l'altare di Verde dalla Scala trasportato pure a S. Giovanni e Paolo, il monumento dell'Emo ora in S. Biagio. Molte altre urne sepolcrali stavano nel chiostro, delle quali tutte ci conservò le notizie e le iscrizioni l'accuratissimo quanto di singolare erudizione fornito cav. Emanuele Cicogna nel vol. II del suo prezioso lavoro delle *Venete Iscrizioni*.

citata dalle cronache del monastero farebbe sospettare si fosse cominciato nel 1234. Ma oltracchè quella memoria più si riferisce al monastero stesso che non alla chiesa, lo stile appalesa un carattere di età ben più innoltrata. Infatti un documento del 1390 testifica che allora i Procuratori di S. Marco, Pietro Corner e Michele Steno, diedero ducati diecimila *alla gesia di S. Zuni Polo delli beni di M. Nicolò Lion* (di cui erano esecutori testamentarii) *per fabricar della detta gesia e della presente cappella di S. Domenico* [1]. Tommaso da Siena poi narra in un suo opuscolo come nel 1395 egli avesse veduto la chiesa nostra già costrutta nella media parte inferiore, nella cappella del Rosario e nel campanile [2]. Ciò prova ad un tempo che sul finire del secolo decimoquarto non era ancora ultimata, e che il più della sua costruzione devesi appunto riferire a quelle epoche, e non già ad un secolo prima. Finita veramente non lo fu se non nel 1430 [3].

L'interno al paro di quello dei Frari consta di una croce latina a tre navi spartita da piloni circolari posanti su piedestalli a facce. Catene di legname reggono anche qui le larghe arcate acute e la volta a croce. L'abside esterna è ornata da elegantissime finestre ove gli archi acuti con forme varie e leggiere s'intrecciano insieme. Sono pure pregevoli per leggiadra snellezza le cornici del frontone e quella che corre lungo i fianchi delle navi minori. La facciata è divisa in tre parti da lesine che salgono sino alla metà d'essa. Nella parte inferiore, a fianco della porta, si schiudono archi, che si fanno tetto a sepolcri contemporanei, o di poco posteriori, alla chiesa stessa. Il frontone va ornato da tabernacoli sotto i quali stanno belle statuine di puro stile. Da menome differenze in fuori erano così disposte tutte le chiese dei Domenicani. Fra le quali basti citare quella di S. Agostino di Padova ora distrutta, e l'altra magnifica ancora sussistente di S. Nicolò a Treviso. Non è forse impossibile che uno degli architetti di quest'ultima abbia eretto S. Giovanni e Paolo. Anzi il Gherardacci nella sua storia di Treviso crede

1 Corner. Dec. XI, pag. 246.

2 Corner. Id. ibid.

3 La porta maggiore e gli ornamenti annessi sono assai più tardi, e forse, come dirò, toccano la fine del secolo XV. Esiste una stampa di Girolamo Mocetto figurante la Calunnia d'Apelle, a cui serve di fondo la chiesa ed il campo di S. Giovanni e Paolo con una gran parte della facciata finita sul gusto della porta. Ciò mi fa sospettare che una volta fosse precisamente così, e che poi il tempo e gli uomini non lasciassero superstite che la porta. Infatti scorgonsi ancora nell'antica costruzione di muratura i buchi ove doveano essere impernate le pietre da taglio che formavano la riferita facciata. Potrebbe però anche darsi che tutto quel resto di facciata ch'è presentato dalla incisione del Mocetto non fosse che un semplice progetto rimasto senza esecuzione.

vi avesse gran parte fra Benvenuto dalla Cella, ch'è appunto quegli che più lavorò in S. Nicolò [1].

S. STEFANO. Appalesa un sistema di costruzione uguale agli edificii fin qui ricordati la chiesa di S. Stefano costrutta per la maggior parte nel 1325, a riserva della porta maggiore, che è di molto più tarda, se si dee giudicare dal morbido stile delle sue sculture. Essa è a tre navi formate da colonne, su cui girano arditi e ben costrutti archi di sesto acuto, non però fregiati di quei minuti ornamenti di cui valevasi allora l'arte del settentrione. Bellissima è la volta della nave centrale tutta di legname contesta, e foggiata a carena di nave; uno ancora dei pochi esempii di così fatta maniera usata di preferenza dagli Agostiniani e spesso anche dai Minori Conventuali, come mostrano ancora le chiese di S. Agostino di Padova e di S. Fermo Maggiore in Verona. La facciata di S. Stefano, assai semplice, è rimarchevole per una ben congegnata cornice d'archetti, e per due prolungate finestre a cui danno grazia particolare fregi di mattoni nell'archivolto. Svelta apparisce nello esterno anche l'abside per le gentilmente profilate finestre, in cui l'arco acuto colle sue membrature si ripete capovolto nella parte inferiore.

S. GREGORIO. Io crederei che quell'architetto il quale costruì la chiesa di S. Stefano, erigesse anche la or soppressa di S. Gregorio vicino alla Salute, adesso sformata perchè convertita in officina della Regia Zecca. Almeno i profili e le membrature pajono uscite dalla mano medesima, e simile è pure l'elegante concetto delle finestre dell'abside. Vi risponde anche il tempo, giacchè S. Gregorio fu rimurato, come adesso si vede, nel 1342.

LA CARITA' (ora Accademia di Belle Arti). In S. Gregorio sono più ch'altro rimarchevoli i tre arconi acuti formanti il finimento della facciata. Gli eguali erano pure in quella della già Scuola della Carità ora convertita in Accademia di belle arti. Essa nel resto della costruzione, ed in particolare nell'abside, si raccosta così alla ricordata di S. Gregorio da doverla tenere opera dello stesso architetto. Ben più che le mura di codesta ora sformata fabbrica meritano osservazione i bassorilievi che ancora fregiano la porta laterale per cui si entrava nella scuola stessa. Le iscrizioni sottoposte incise in lingua volgare, perchè fossero meglio intese dal popolo, attestano essersi compiti nel 1345. Quello di mezzo rappresenta la Vergine col Bambino in grembo, alcuni angeli ai lati e parecchi divoti al piede in abito

[1] Federici. *Memorie per le belle arti Trivigiane.* Tom. I, pag. 174-176.

di fratelli della Carità. Al Cicognara, disposto spesso a lode rettorica, parve che *l'invenzione ne fosse semplice, espressiva, gentile*, e che *la compostezza matronale di Maria e la pietà di quei piccoli devotini* mirabilmente stessero espresse in questo marmo e le pieghe vi fossero intese *con verità e buon carattere* [1]. Sarà colpa del mio corto vedere se io non so ravvisare tutte queste perfezioni; ma a me pare invece povero lavoro quando lo raffronto a quelli che allora sapeansi condurre nel settentrione della Francia, e più nella divina Toscana, ove le scuole di Pisa erano giunte a creare un'arte avvivata da nobili sentimenti, abbellita da corretta forma, l'arte di Andrea Pisano, di Masuccio, del Campione, l'arte maestra all'Orgagna, ed al soave Luca della Robbia. Nè punto sono migliori, anzi mi simigliano ancor più scadenti i due Santi pure a bassorilievo che fiancheggiano codesta Madonna. In essi non v'ha nè concetto, nè forma, e se non fosse un po' più perito e più morbido lo scalpello, si direbbero opera del secolo dodicesimo; e sì che anche essi contano la data del 1345, prova pur questa non dubbia, come la scultura in Venezia non raggiungesse mai la perfezione dell'arte toscana: nè arrivò ad accostarvisi se non quando i fratelli dalle Masegne, su cui fra poco condurrò il discorso, si posero a studiarla, imitando le maniere dei Pisani insigni.

Molte altre opere ed artisti testificano in Venezia ad evidenza come la scultura verso la metà del secolo decimoquarto non fosse ancora giunta ad un lodevole segno. Per esempio, quell'anonimo che nel 1310 intagliava in legno una figura di S. Donato nel duomo di Murano [2], e quel Marco Romano che nel 1317 scolpiva la statua di S. Simeone profeta posta dietro all'altar maggiore della chiesa dedicata a quel Santo; e quell'Arduino che si denomina *Taja pietra* sotto una rozza immagine della Vergine che vedesi in una nicchia del chiostro de' Carmini colla data 1340; e quel Marco Arian che ha il suo nome sul puteale in campo dell'Arcangelo Raffaello, non sono artisti da paragonarsi di certo a quelli contemporanei di Napoli e di Firenze, nè da porsi vicino agli altri delle cattedrali francesi. Non è gran fatto superiore a questi neppure il rozzo anonimo che scolpiva una Vergine con devoti al piede in un cuspide triangolare giù del ponte detto del Paradiso, vicino a S. Maria Formosa, ma almeno egli valeva assai nella composizione architettonica, e quel suo cuspide così traforato e in tanto leggiadra maniera chiudente

1 Cicognara. *Storia della scultura*. Vol III, pag 350 e seg.

2 Cicognara. Ib. pag 349.

un cerchio quadrilobato, fanno vedere un artista di raro ingegno, che sapeva ben accomodare gli ornamenti al sito. Il giovane artista signor Lanza, che ne ha eseguito un pittoresco disegno, mi lascia sperare la riconoscenza del mio lettore per averlo qui riportato.

Sul principio del secolo stesso non aggiungevano onore al veneto scalpello neppure quegli artisti che lavoravano fuori di patria, perchè era un poverissimo scultore anche quel Marco che nel chiostro di S. Matteo a Genova intagliava varii santi in un capitello quadrifronte posto a reggere un angolo del portico, e sotto vi lasciava questa iscrizione: *Magister Marcus venetus fecit hoc opus MCCCX*.



Ma se i nominati devono dirsi a diritto uomini di scarso merito, altri di poco ad essi posteriori educarono a più corretta scuola l'ingegno vigoroso, e seppere insignorirsi di tutta l'arte così, che non solo lo scalpello maneggiarono da maestri, ma anche la sesta condussero con profondo sentimento del bello. È dalla seconda metà del secolo decimoquarto che l'artista in Venezia può dirsi veramente compiuto, giacchè prima di venire all'architettura, egli tanto conosceva tutti i rami dell'arte che potea ornare l'edifizio da lui stesso ideato con tutte quelle rappresentazioni sacre o profane, che valevano a significarne la destinazione ed a levar l'animo dell'osservatore sino a sublimità incommensurabili. In quell'epoca fortunata accadeva di rado ciò che sì di frequente veggiamo arrivare oggidì, vale a dire, che lo statuario ed il pittore chiamati ad arricchire di storie scolpite o dipinte un edificio, volessero ad ogni costo trionfare sulle linee di quello, e ridurlo quasi accessorio per farsi poi ammirare da soli. La stessa mente da cui scaturiva il concetto architettonico,

avea anche trasfuso vita al marmo e spesso ai colori, quindi ben conosceva per lunga e propria esperienza come l'accessorio troppo appariscente, o non contemperato da giuste proporzioni, distrugga l'effetto della forma generale. Allora non si vedevano, come adesso, certi ornatisti diventare i tiranni della povera architettura coi mille stonati loro meandri; giacchè l'architetto o faceasi egli stesso il decoratore dell'edifizio che avea immaginato, o dirigeva a sua voglia mani modestamente suddite al suo concetto. Da ciò quindi la maravigliosa unità che si scorge quasi sempre nelle costruzioni del secolo quartodecimo, pregio che basta da solo a mostrare quanta meritino maggior considerazione delle monotone fabbriche presenti. Giotto, l'Orgagna, Nicola e Giovanni da Pisa, di cui a ragione tanto veneriamo le pitture e le sculture, erano pure queglino stessi che seppero alzare il campanile e la loggia a Firenze, i pergami a Siena e a Pisa, il Campo Santo in quest'ultima città, opere maravigliose per originale eleganza, le quali sebbene non proposte ad esemplare dai precettisti, pure destano la maraviglia dell'universale, e ci fanno arrossire di quelle inutili, quanto orgogliose regole scolastiche che pajono destinate a tenerci lontani dalla architettura di cui più abbisogniamo.

FILIPPO CALENDARIO

Nella classe di così preziosi artisti dovrebbe entrare Filippo Calendario, giacchè a lui viene attribuita da tutti gli storici e dalle Guide di Venezia quella superba mole del Palazzo Ducale. Quando per altro consultiamo i documenti contemporanei, allora ci vien dato di rilevare che il Calendario era bensì un ingegno potente, uno scultore rinomato, ch'egli era anche proto del palazzo pubblico, ufficio che allora volea dire direttore di tutte le pubbliche costruzioni, ma non possiamo poi asserire che egli desse opera alle due facciate sulla laguna e sulla piazzetta, le quali, come proverò colla scorta di vecchie cronache e cogli atti pubblici, furono erette dopo il 1424, vale a dire, cinquantanove anni dopo la morte del Calendario.

La fama però che quest'uomo godette presso i suoi coevi, e le sciagure che lo trassero al patibolo ben meritano che diciamo brevemente quanto della vita di lui sappiamo, tanto più che a molti è ancora pochissimo nota.

Pare che nei suoi prim' anni fosse uomo di mare, e forse costruttore di navigli, e che di solito tenesse dimora nella fortezza di Marano. Come poi da codesta professione venisse all' altre più nobili, e ben più difficili, della sesta e dello scalpello nessuno ce lo disse. Che che ne sia, è indubitato che nelle ricordate ebbe gran nome, e tanto meritò la fede del Senato da diventarne il consigliere ogni volta si trattava d'alzare o riparare pubblici edifizii. Lo amore ch' egli portava all' arte ed a Venezia sua, lo spinse a dimostrare con vigorosa parola nelle adunanze del Consiglio, quanto sarebbe tornato decoroso alla Signoria di ornare riccamente la piazza e le pubbliche fabbriche che in essa si contenevano. Venezia, allora riboccante d'oro, fu ben contenta di accedere per gran parte al grandioso progetto di lui. e lo volle nominato anche a capo mastro del Palazzo pubblico. Poi gli affidò la soprantendenza di tutte le costruzioni spettanti allo stato.

Salito ad elevata posizione per così importanti lavori, ed amato specialmente dal Doge Marino Faliero, che in lui vedeva l'ingegno vigoroso al paro dell' animo, giunse ad imparentarsi con lui. Ma quelli erano tempi di robusta energia, e l'artista nei pubblici ribollimenti non si rinchiudeva pauroso nell' officina sua. Al contrario, con quello stesso coraggioso ardimento con cui creava opere stupende, sguainata la daga correva per le vie a combattere in favore dell' opinione propria, e a difendere gli amici offesi ed oppressi. Un animo si alto quale il Calendario, dovette fremere quando Pietro Gradenigo rapì al popolo gran parte della antica independenza; forse tacque allora perchè sperò giorni migliori, o maggiore riazione nei suoi popolani: forse credette che Marino Boconio, Giovanni Baldovino, Marco Querini e Bajamonte Tiepolo, cadendo, lasciassero a Venezia un desiderio vivo di vendicare gli inconsiderati e funesti, ma non ignobili imprendimenti. Ma quando il suo congiunto ed amico il Faliero, male soffrendo la tracotata audacia di Michele Steno e la falsa onta del talamo derisa con quella beffarda parola che punge più di qualunque pugnale, congiurò contro i nobili e contro le aristocratiche mire del Consiglio dei Dieci, anche il Calendario abbandonò seste e scalpelli, e non pensò ad altro che al popolo tradito, che a lui, retto popolano, pareva la patria.

Tutti sanno quale misera fine si avesse l'infelice Faliero, ma tutti non sanno come il congiurato Filippo, mentre dormiva forse agitati sonni nella sua casa a S. Severo, udisse nella notte del 15 aprile 1354 bussare aspramente alla porta, e poco dopo vedesse entrare Angelo Micheli in compagnia di molti armati. Conobbe allora

che tutto era scoperto, e che non gli rimaneva altra salute che in Dio. Senza opporre resistenza si lasciò condurre in palazzo ove il tremendo tribunale dovea giudicarlo; ed egli, senza aspettare gli strazii del tormento, ogni cosa confessò. I Dieci, che forse avranno avute tutte le più profonde cognizioni di stato, ma quella mancava ad essi che più di tutte torna efficace a scemare i nemici, la clemenza, lo fecero appendere alle due colonne rosse della loggia del palazzo colla spranga in bocca [1]. La moglie di lui, figlia di Bertucci Israello, altro congiurato, trascinò misera e lagrimosa vita per alcuni anni: il figlio Nicolò morì nelle carceri; e così fu spenta una famiglia che aveva avuto sì onorevole capo.

Ora vediamo qual parte possa aver preso il Calendario nella costruzione del presente Palazzo Ducale. L'antico che dicemmo edificato da Pietro Orseolo nel principio del dodicesimo secolo, era così logoro pegli incendii e pegli anni che domandava non solo riparazioni, ma essenziale rinnovamento. A ciò pare si desse serio pensiero nel 1301, giacchè allora fu decretato di erigere la sala dello Scrutinio, che al dire del Sansovino si compì nel 1309. In essa non può avere lavorato il Calendario, perchè in quest'epoca, o non era nato, o sì veramente era giovane troppo. Bene potrebbe aver operato nella sala del Maggior Consiglio che il Senato volle si murasse con deliberazione 28 settembre 1340, come consta da documenti riportati dal Cadorin nel più volte lodato suo lavoro a pag. 183. Ma qui una grave difficoltà si infrappone per credere che il Calendario avesse la soprantendenza di questa sala, e di tutte l'altre costruzioni del palazzo accennate dalle parti prese nel Senato il 10 marzo 1342, 30 dicembre 1344, e 24 febbrajo 1349 [2]. Imperocchè il Cadorin medesimo ci fa conoscere con irrefragabili carte, come nel principio di questo secolo decimoquarto, fosse proto del palazzo che si andava erigendo un Pietro Baseggio, forse veneziano, il quale morì prima del 1354, e lasciò commissario ed esecutore delle ultime sue volontà il nostro Filippo che gli era stretto senza dubbio di parentevole affetto, giacchè una figlia del Baseggio avea per marito Nicolò nato dal Calendario. È probabile che parecchii fra i lavori indicati nelle citate parti prese dal Senato fossero da questo Baseggio diretti, ma è anche più probabile che nel corso dell'opera egli si associasse all'amico suo Calendario, il quale rinomatissimo come era così nella scultura che nella architettura,

1 Le colonne rosse di allora non potevano essere di certo quelle di oggidì poste tanto dopo: ma forse le antiche erano uguali alle presenti, forse sono le stesse riposte in opera.

2 Cadorin. *Op. cit.* pag. 126.

poteva eccellentemente ajutarlo in tutto quello che spettava all'ornamento.

Lo istorico Egnazio, che viveva due secoli dopo del Calendario, ci racconta come questi consigliasse al Senato di ricostruire *forum praecipua urbis pars;* ma il foro non è poi il palazzo, e quando anche l'Egnazio con quella parola volesse alludere ad esso, ancora un consiglio di edificarlo è ben lontano dal fatto. Di quante fabbriche non si dà il progetto che poi rimangono ineseguite? Che il Calendario poi fosse veramente l'architetto del presente Palazzo Ducale nessuno fra i contemporanei lo dice. Solo sappiamo che anch' egli ebbe per qualche tempo la soprantendenza di questo edifizio, ma ignoriamo quali parti facesse eseguire. Io quindi dubito assai che quest'artista non ci entrasse nè punto nè poco nelle due facciate attuali guardanti la piazzetta e la laguna, tanto più che le cronache su cui dovremo a lungo parlare più sotto, e la deliberazione presa nel Senato nel 1424 dicono chiaro, che doveansi atterrare le due vecchie facciate per ricostruirle di nuovo. Ne viene dunque che le presenti sieno entrambe posteriori al 1424. Per conciliare le difficoltà, e trovar qualche bella opera da regalare a questo Calendario, le Guide ci vengono dicendo, ch'egli eresse il prospetto sulla laguna ed una parte dell'altra sulla piazzetta, sino alla settima colonna. Prima di tutto nessun sicuro documento contemporaneo rafferma ciò; poi lo stile di entrambe quelle facciate è dalla prima all' ultima arcata così simile anche nella scultura, che torna impossibile reputarle erette in epoche differenti. È forza o crederle tutte due del Calendario o tutte due dell' artefice che viveva nel 1424: ma del Calendario non possono essere per le ragioni antedette, dunque appartengono all'artista che fu chiamato a costruirle dopo il 1424.

Appurato il vecchio errore, resta ora a domandarsi quali sieno le opere certe di scultura e di architettura di questo sì lodato ingegno: nessuno le sa additare. Il Cicognara, appunto perchè teneva di lui le facciate del Palazzo Ducale ed i capitelli che le fregiano, credette ch' egli eseguisse il bellissimo archivolto posto a circondare il gran finestrone esteriore della chiesa di S. Marco; ma, come dirò in seguito, anche quello è lavoro posteriore al Calendario, e forse compiuto dagli artefici che lavorarono nelle ricordate due facciate.

Da tutto il premesso parmi sia quindi da concludere che il Calendario fu sì un grande artefice, perchè non è da supporsi che tutte le cronache anche le più vicine a quella età, ci abbiano raccontato

il falso, ma che non abbiamo nessun mezzo per sapere quali lavori egli veramente conducesse. Nè punto sappiamo a quali allievi desse insegnamento, o su quali norme li guidasse. Il Cicognara opinò che Filippo molto attignesse da quella insigne scuola pisana che tanto valse a ristorare tutta l'arte d'Italia.

Ma egli fondò la sua congettura sulle opere che teneansi sino adesso di lui. Se quelle non gli appartengono, se altre non se ne conoscono, la supposizione è priva di fondamento. Non è però mal fondato il supporre che gli artefici veneti contemporanei o di poco posteriori al Calendario si inspirassero nell'opere dei Pisani. Basta anche di volo osservarle coll'occhio avvezzo ai confronti per averne certezza. Il citato Cicognara, fisso nella falsa idea che Nicola Pisano per molti anni lavorasse in Padova ed in Venezia, suppone con quella sua critica, un po' lirica talvolta, che l'insigne Pisano dovesse anche in Venezia dirigere molti artisti che si saranno avvicinati a lui come a maestro sommo [1].

Ma se, come già provai parlando della chiesa dei Frari, Nicola non ne fu l'architetto, se altre opere di lui in Venezia non si conoscono, come immaginarsi ch'egli venisse qui a porre dimora, per certo non breve, se dovea bastargli a diffondere negli artefici le sue massime?

ARSENALE. Per me penso che se lo stile dei Pisani penetrò in Venezia, non fu già per opera di Nicola, ma piuttosto di Andrea, che il Vasari stesso, dubbiosamente però, dice essere qui *stato un anno ed averci lavorato di scultura alcune figurette di marmo che sono nella facciata di S. Marco*, ed inoltre, al tempo del Doge Gradenigo, *aver condotto il disegno dell'Arsenale* [2]. Vero è che l'aretino biografo ci dà codesta notizia con tanta peritanza, da potersene a ragione dubitare: tanto più che le cronache venete non la confermano. Il Cicognara per altro trovò altro modo, e di certo il più accettabile, per dare suggello allo incerto detto del Vasari. Confrontò due fra le statue della superiore facciata di S. Marco con altre indubitatamente lavorate da Andrea Pisano, e trovò grandissima somiglianza nelle maniere [3]. Osserva poi egli che le statue sui pinacoli e sugli archi sono di uno stile *sì grandioso, sì largo, sì bello che in quella età non saprebbesi a quale altro scalpello mai attribuirle*. Ed a ragione, perchè solo uno scultore educato alle toscane scuole poteva raggiungere tanta venustà negli atti, tanta verità di pieghe, e quel severo

1 Cicognara. *Storia della scultura*. Vol. III, pag. 401.
2 Vasari, *Vita di Andrea Pisano*
3 Cicognara. *Storia della scultura*. Vol. III, pag. 405.

rispetto alla linea architettonica, che non ne intrarompe con masse importune l'effetto. Dato che fosse vero essere venuto Andrea Pisano in Venezia sotto la Ducea del Gradenigo, sarebbe cronologicamente giustificato come da lui, o sui lavori suoi, apprendesse l'arte il Calendario o migliorasse piuttosto lo stile imparato negli anni primi.

Sia poi o non sia da Andrea Pisano architettato l'Arsenale, è fuori di dubbiezza che nel 1304 venne murato o piuttosto fu ampliato e ridotto a più nobile forma l'antico alzato nel 1104 ai tempi della prima crociata sotto il Doge Oredelafo Faliero [1]. « Il vasto suo ricinto va circondato da forti mura alte piedi sessanta veneti fiancheggiate internamente da quattordici piccole torri, nelle quali stazionano le guardie notturne. Dei due ingressi marittimi, il primo, che è l'antico, sta frammezzo a due torri, l'altro fu costrutto recentemente per agevolare da quella parte l'uscita e l'entrata de' grossi vascelli da guerra. A canto di questo v'è una saldissima torre alta dal livello comune dell'acqua più che cento piedi, il cui scopo è di sostenere appesi i grandi alberi da vascello per inalberare e disalberare i bastimenti [2] ». Le accennate torri e mura possono dirsi veramente le parti che ancora rimangono della più vecchia costruzione: tutto il resto fu aggiunto come vedremo in epoche più tarde, non esclusa la bella porta di terra che fu alzata nel 1440.

La estetica artistica trova poco assai da osservare nella costruzione antica di quest' Arsenale, ma l'architetto pratico ammira la solidità delle muraglie e la opportuna disposizione de' locali [3].

Anche senza negare che Andrea Pisano fosse il primo architetto di questo famoso edifizio, a me pare impossibile che nelle considerevoli aggiunte fatte nel 1312, e più nelle altre del 1327, la repubblica non si valesse dei consigli e dell' ingegno del suo Calendario, uomo tanto più a così fatta impresa opportuno, ch' egli ne' suoi verd' anni avea esercitata l'arte di costruttor di navigli. Io son poi di avviso che non solo in questa importantissima costruzione avesse parte, ma ben anche in tutte quelle private e pubbliche di qualche

1 Due vecchie cronache veneziane citate dal Cicognara danno nel modo seguente la fondazione dell'Arsenale: *Nel 1304 fu comenzà l'Arsenal novo alla tana del canevo dove se fa le sortie, el qual luogo era tutto paludo, e tutto questo fu fatto in tre anni con la tana del canevo che fu del 1307.* E l' altra: *Fu principiado a far l'Arsenal nuovo appresso S. Daniel profeta el qual terren giera de cà de Molin, e fu principiado a edificar la casa del canevo sora una palude e se stette anni tre a finirla.*

2 Selva. *Fabbriche di Venezia.* Tom. II, pag. 7.

3 Della porta d'ingresso, magnifica veramente, e della famosa *Tana* alzata nel 1579 da Antonio Da Ponte, parlerò nei capitoli susseguenti, giunto ch' io sia alle epoche in cui quelle opere vennero erette.

rilevanza che allora si andavano alzando in Venezia. E mi raffermano in questa opinione parecchie antiche cronache venete, le quali ce lo mostrano come valentissimo statuario, e molto accarezzato dai senatori, che de' suoi consigli valeansi per edificare palazzi e torri [1].

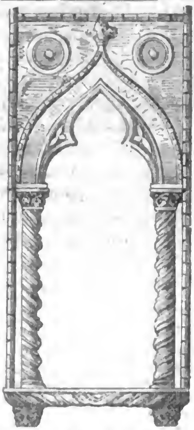
CA DORO. L'erudito signor Zanotto nelle diligenti note ch'egli appose all'opera *Le Fabbriche di Venezia*, vorrebbe che la celebre Ca Doro fosse da lui murata, ma questa opinione non è sorretta da nessun documento: e d'altra parte se si volesse tale asserzione appuntellare istituendo confronti colla facciata del Palazzo Ducale sinora tenuta del Calendario, ancora non sarebbe bastevolmente fulcita: imperocchè i profili e lo scalpello della Ca Doro sono molto lontani da quelli del palazzo esterno. Scorgesi a primo colpo d'occhio in essi certa intemperanza rigogliosa che dà indizio di epoche posteriori, quando cioè lo stile archi-acuto, per vaghezza di mostrarsi ricco, correva ad ammanierarsi. Questa bizzarra mole può dirsi il più bel modello che ancora ci resti delle esterne facciate dei veneti palazzi. Essa non è neppure scompartita simmetricamente, giacchè l'ala destra porta una finestra meno dell'ala sinistra; pure, in onta di così fatto sconcio, quanta armonia ed eleganza non v'è in quelle parti? di quale agile grazia non fanno pompa e le merlature che la coronano, e le gentili cornici, e sopra tutto le finestre leggiadrissime specialmente nel piano superiore i cui archi s'incatenano fra loro con curve sveltissime, le quali serrano in mezzo ad esse i più graziosi trafori che veder si possano? Il Cicognara, che dobbiamo ringraziare assai per avercela data incisa nelle Fabbriche di Venezia, nell'illustrarla disse che *tutti gli stili si veggono qui riuniti*; e non ebbe torto, perchè in fatto ravvisansi nei marmi scolpiti da cui è fregiata, capitelli ed ornamenti d'epoche anteriori al secolo decimoquarto. Con molto senno poi egli lodò il pensiero di richiamar sull'angolo la gran finestra che trovasi in simmetria colle altre verso il mezzo della facciata [2]. Io stimerei di defraudare il mio lettore se

[1] Cadorin. *Pareri*, ecc. pag. 123.

[2] Molto mi maravigliai che nel recente grandioso ristauro praticato a questo prezioso monumento, ora di proprietà dell'insigne Tersicore moderna, la signora Taglioni, si rifacessero le finestre del piano terreno appajandole senza ragione. Quanto non sarebbe stato miglior partito porre una finestra sola a piombo della superiore come sta nelle tavole dell'opera *Le Fabbriche Venete!* Mi si risponde che l'altezza era poca, e conveniva quindi o far corti gli stipiti fino al davanzale o scemare all'arco inflesso il suo sviluppo, e schiacciarlo alquanto. E perchè rispondo io, non prolungare gli stipiti sino al terreno, e porre un davanzale traforato secondo lo stile della fabbrica? Ciò avrebbe concesso spazio sufficiente per dare all'arco curva simile a quella delle finestre superiori. E caso anche (che il caso qui non c'era) fosse stato impossibile ottenere il predetto intento, perchè non fare la finestra rettangola ornandola alla maniera archi-acuta? Venezia ne porge altri esempii nelle fabbriche del suo medio evo, e tutti preferibili a quella anti-euritmica-bifora, usata qui senza buona ragione dal moderno architetto.

qui non gli offerissi qualcuna delle rammentate finestre ed ornamenti. Tanto più che da queste può formarsi un'idea di tutte l'altre sul medesimo stile condotte a Venezia. Fino a quest'ultimi tempi si credette che questo palazzo portasse il nome di Ca Doro, perchè tutto andava dorato; da poi alcuni documenti lasciarono conoscere che così nominavasi, perchè era l'antica abitazione d'una famiglia Doro, ora estinta.



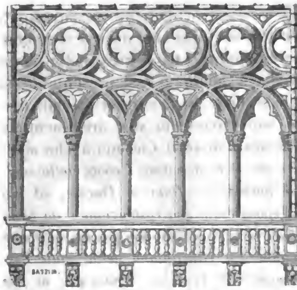


PALAZZO CAVALLI. Una assai pregevole opera di questo stile, sebbene a parer mio di molto posteriore, è pure il palazzo Cavalli sul gran Canale al tragitto di S. Vitale. Le forme archi-acute si mostrano ottimamente disposte e scolpite, ma sopra ogni cosa spicca il finestrato continuo nel piano nobile, il quale sulle colonne gentili che lo dividono regge archi semicircolari che vaghissimamente si intrecciano fra loro per formarne di acuti. Nessuna descrizione varrebbe, io penso, a darne idea netta; ed è per ciò ch'io feci incidere questa loggia (v. p. 114), vero modello di una eleganza che disprezzata da maestri, essi non sanno però ben di spesso raggiungere coi loro corretti concepimenti di stile greco-romano.



Codesto intrecciamento degli archi semi circolari fu tenuto da alcuni scrittori come la origine vera dell'arco-acuto [1]. Ma quando pure potesse provarsi che ciò fosse falso, è indubitato poi essere questa forma antichissima ed aver figurato negli ornamenti e nelle suppellettili ben prima che nelle costruzioni. Vedesi essa, per esempio, fino in una

[1] I. Benthan. *Histoire d'Ecls.*, Londra 1771.



fimbria di bronzo che fregiava le sponde di un letto etrusco rinvenuto in un sepolcro di Cere antica, e che conservasi nel museo Gregoriano a Roma. La troviamo del pari in alcuni monili etruschi. Parve poi per lungo giro di secoli dimenticata, perchè non ricomparisce se non negli ornamenti murali delle arabe costruzioni. Come imitazione probabilmente di quelle fu da poi trasportata in Sicilia, ove è frequente nelle cattedrali di Palermo, di Cefalù, ecc., ecc. E dalla Sicilia forse la pigliarono i Normanni, che la tennero sempre come forma favorita, finchè durò lo stile archi-acuto fra essi [1].

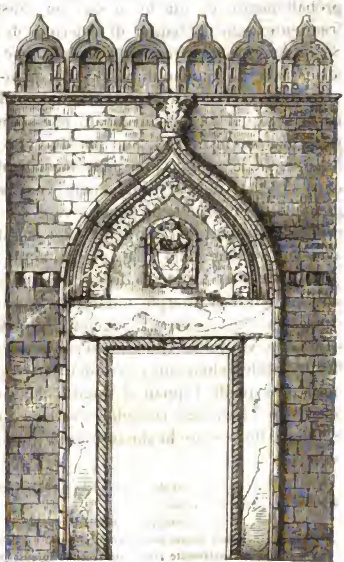
Io penso che la parte più originale dello stile archi-acuto a Venezia sia quel foro quadrilobato che sta interposto alla parte superiore degli archi inflessi. Son poi d'avviso che codesta particolarità fosse usata la prima volta nelle facciate del pubblico palazzo, cioè dopo il 1424, indi per imitazione venisse dagli architetti adottata in molti de' prospetti di patrizie case che dovevano alzare. Perciò reputo codesto foro come uno dei caratteri determinanti le più avanzate epoche dello stile ad archi-acuti in Venezia.

ALTRI PALAZZI. Moltissimi fra i palazzi sparsi per la città presentano i trafori interposti agli archi nel modo indicato, ma i principali possono contarsi i seguenti: il palazzo Cozzi, ora litografia Giustinianea, quello Giustiniani ora abitazione de' valenti artisti Felice e Natale Schiavoni, l'altro dei Bernardo al tragitto della Madonnetta. Poi quelli Toppan al tragitto della Calle dei Botteri; Cavalli alle Poste, l'albergo Danieli sulla riva degli Schiavoni, Pisani a S. Polo, e finalmente lo sfarzoso dei Foscari futuro ricetto alle scuole tecniche [2].

1 Codesta forma rinviensi di spesso anche nelle fabbriche inglesi del medio evó, ma ve la portarono forse i Normanni.

2 Mercè le cure ed i consigli del nobile signor Luigi Parravicini, solerte direttore delle I. R. Scuole Tecniche, questo monumento, che più di molti attesta la ricchezza de' veneti patrizii, vien ora acconciamente ristaurato secondo lo stile del medio evo, e perciò furono tolte dal piano terreno della facciata, ed anche dal lato sul rivo certe finestre rettangole poste modernamente, che discordavano dal carattere generale, e ne furono surrogate altrettante d'archi-acute coi profili copiati con accuratezza dai fori dei piani superiori che fregiano la facciata.

Cadrei in ripetizioni inutili se volessi partitamente parlare sopra ognuno di questi palazzi, giacchè quasi tutti serbano esteriormente la disposizione che di già osservammo nella Ca Doro e nel palazzo Cavalli. Pure dirò le particolarità che alcuni d'essi presentano, sì perchè sono degnissime d'essere studiate, sì perchè ci sia dato meglio comprendere su quali vie camminasse lo stile archi-acuto a Venezia. Intorno a quello dei Foscari disse il Cicognara che *molte parti d'esso attestano pei capitelli e per le modanature l'epoca dello scultore Bartolommeo che fabbricò il portone del Palazzo Ducale, ed era proto alla Misericordia, cosicchè l'epoca della sua costruzione è da assegnarsi al finire del secolo decimoquarto* [1]. Il Sansovino poi ne dice che *questo stabile fu altra volta della famiglia Giustiniana della quale Bernardo, uomo preclarissimo, lo vendè nel 1128 al Senato che ne fece dono al marchese di Mantova, ma ritornato in signoria, e venduto all'incontro, il principe Foscari lo comperò, e in fabbricandolo lo alzò, acciocchè non paresse più della casa Giustiniana, la quale possiede anch'ella nobilissima abitazione contigua alla detta per gran spazio di circuito.* In fatti i due vicini palazzi Giustiniani manifestano lo stesso stile del Foscari, solo si mostrano più bassi d'un piano come era in origine anche questo [2]. In uno di essi meritano considerazione alcuni capitelli che portano nel centro una testa di cherubino, nel modo medesimo come vedesi nell'atrio del Palazzo Ducale; per la qual cosa, potrebbesi credere



1 Cicognara, *Fabbriche di Venezia*, vol. I, pag. 119.

2 Nel palazzo Foscari prese alloggio Enrico III di Francia, venuto a Venezia nel 1574: e vi ebbe feste magnifiche dal Senato.

vi avesse lavorato l'identico artefice. I cortili poi di questi, come dell'altro Foscari vanno ricinti da un muro fregiato di merli d'arabo profilo, in mezzo al quale schiudesi un gran portone foggiato anch'esso coll'arco inflesso degli Arabi. Parecchi altri cortili di venete abitazioni sono nella maniera stessa rinchiusi, ma forse l'esempio più singolare sta poco lungi dalla chiesa di S. Maria de' Miracoli; perciò stimai bene di darlo inciso (vedi p. 115).

PALAZZO PISANI (S. Polo). Il palazzo Pisani è opera di tutte le accennate più tarda, e meglio mette in aperto come l'arte si avviasse ad altri sistemi avvicinantisi all'antico stile romano. L'ordinanza generale è ancora archi-acuta, su quella maniera elegantissima che piaceasi d'intrecciare gli archi semicircolari, perchè dal loro immedesimarsi ne uscissero diagonali. Negli angoli di questo palazzo trovansi di già surrogati ai cordoni i pilastri bugnati, e del pari bugnato mostrasi il basamento su cui ricorre un ornatissimo toro di gusto tutto lombardesco. Sono questi i primi indizii dello stile romano che con nobile libertà si annesta a quello del medio evo.

Fra i numerosissimi palazzi di stile archi-acuto, cui mancano i fori quadrilobati intermessi alla parte superiore degli archi, meritano speciale osservazione quello dei Sagredo a S. Sofia, quello fu dei Badoeri in campo S. Giovanni in Bragora, quello dei Pesaro in campo S. Benedetto, due sulle fondamenta della Misericordia, un altro vicino alla chiesa dei Gesuiti, credo dei Seriman. È pur degno di nota uno che un tempo possedevano i Priuli sul rivo dell'Osmarin per la singolare finestra posta nell'angolo del primo piano, la quale, tuttochè contesta di archetti acuti, pur va racchiusa da un corniciame rettangolo, che le dà aspetto bizzarro e forse nuovo fra le tante combinazioni della curva colla retta, dal fecondo medio evo sapute inventare.

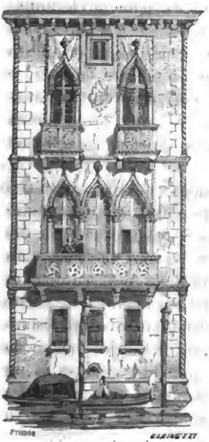


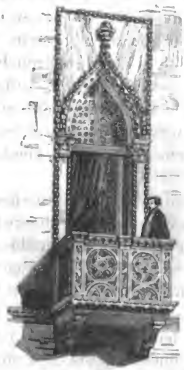
PALAZZO BERNARDO. Nè si tralasci di entrare in quello dei Bernardo a S. Polo per vedervi il bel capitello che qui pongo intagliato, uno dei più originali e dei più eleganti che l'arte delle età mezzane scolpisse. Quella foglia sì bene modellata che si attorciglia a spira intorno alla campana, è concetto degno della corretta semplicità dei Greci:

ed io non griderei alla eresia se un architetto si attentasse di adoperarlo in qualche costruzione anche di stile greco-antico.

PALAZZO CICOGNA. Uno dei più osservabili pel ricchissimo ornamento del finestrato [1] centrale vedesi sulla fondamenta Briati all'Angelo Raffaello ed appartiene, credo, ai Cicogna. Sopra le finestre che son tutte ad arco-acuto di puro stile, si intrecciano fra loro quattro ordini di circoli con capricciosa leggiadria, nello interno al solito quadrilobati, i quali formano così un ornamento dei più gentili che vedere si possano.

PALAZZO CONTARINI FASAN. Ma nessuno dei nominati palazzi può competere per eleganza di modanature con quello picciolo, ma ricchissimo, dei Contarini Fasan sul Gran Canale. La squisitezza di quei poggioli e di quelle cornici male potrebbesi colla descrizione far conoscere, e quindi presento qui incisi, perchè inediti, così l'intero prospetto che una delle finestre.





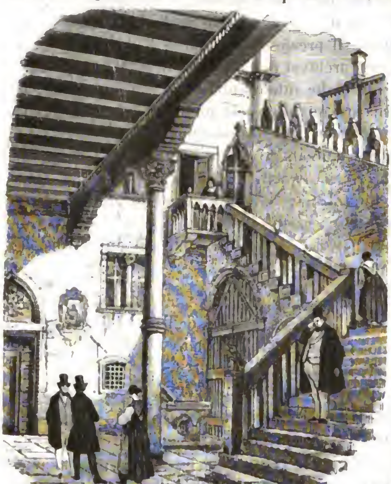
SCALE. In qualcuno dei palazzi che ho nominati ed in altri ancora, meritano la osservazione dell'architetto le scale scoperte che stanno nei cortili, le quali valgono a mostrare come i Veneziani nel fiorire dell'arte archi-acuta si piacessero disporre queste parti importantissime delle abitazioni. In quelle

1 Sebbene questa bella voce manchi d'esempli di buoni scrittori, io però l'uso senza scrupolo, perchè è viva in Toscana, e s'adopera appunto per determinare quelle molte finestre unite che veggonsi sì di frequente adoperate nelle costruzioni del medio evo, e del quattrocento. Altra voce italiana che valga questa io non conosco, ed è appunto perciò che il diligente ed avveduto Carena la volle registrata nello stupendo Saggio del suo Vocabolario Metodico. Torino 1846, pag. 179. Io poi avevo più di tutti bisogno di questa voce, giacchè senza essa non saprei come nominare quelle tre o cinque finestre unite che rinvengonsi in quasi tutte le sale dei veneti palazzi, dal trecento sino al cinquecento.

epoche in cui i comodi domestici non aveano, per dir vero fatto, grande progresso, e

Non era giunto ancor Sardanapalo
A mostrar ciò che in camera si puote [1]

le scale anche private poneansi scoperte nei cortili, e tutto al più protette da un tetto parziale od aggiunto al grondaio della casa pel solo tratto occupato dalla scala; il quale tetto per altro non valeva a difenderne i fianchi dalle pioggie cacciate dai venti; e a salvare chi saliva dagli incomodi delle procelle. Non v'è bisogno di parole per chiarire come una sì fatta disposizione diventasse di lunga mano men comoda di quelle usate oggidì, ma a compenso presentavasi poi più pittoresca d'assai, giacchè a vedere quelle larghe branche a collo, dividere trasversalmente il nudo delle muraglie, ne veniva all'occhio un gioco di linee piacevolissimo. Attestano la verità di quanto io qui dico, la scala di un palazzo Soranzo in campo S. Polo,



e l'altro dei Sanuto ora Vanaxel a S. Maria dei Miracoli, del palazzo Armanno a S. Moisè, del palazzo Cappello a S. Giovanni Laterano, della citata casa Cicogna alla fondamenta Briati, della casa che abitava Goldoni a S. Tomà, e molte altre che lungo sarebbe nominare. Le quali tutte però non mi paiono eguagliare in merito quella Bembo alla Celestia in calle Magno. Ne ho fatto intagliare una vedutina perchè si vegga quanto sia in essa giovato l'effetto prospettico.

1 Dante, *Paradiso*, canto XV.

Scorgendo quasi tutti i predetti come altri palazzi veneti che per amore di brevità tralascio di noverare, pochissimo fra loro differenti nelle parti ornamentali esterne, ed anche nelle distribuzioni generali dei prospetti, osservando che non ci fu tramandato dalla storia nessun nome degli architetti da cui furono alzati, mi viene fondato sospetto, sieno l'opera piuttosto di scalpellini periti nell'arte del costruire, anzichè di architetti di professione. Ed in tale sospetto mi rafferma il considerare che dappresso a molti di que' vecchi palazzi vi ha una corte che si denomina ancora del *taglia pietra*, forse a tradizionale ricordanza della officina, che avrà servito agli scarpellini per preparare le parti ornamentali di quelle sì vaste moli.

Che in fatto i taglia pietra di que' dì usassero con perizia le seste, avemmo occasione di osservarlo più sopra; ma se ne bisognasse una prova luminosa possiamo averla in quell'*Andriolo* che s'intitola *Tajapietra da Venexia*, che nel 1376 costrusse per Bonifazio de' Lupi marchese di Soragna, la famosa cappella di S. Felice nella basilica di S. Antonio di Padova. Il prezioso documento il quale ciò comprova esiste ancora nell'archivio dell'ospedale di S. Maria Nuova a Firenze [1], ed esiste pur anche intattissima la elegante cappella; la quale ben serve a chiarire quanto quest' umile artefice fosse nelle vie del bello e nelle armonie delle proporzioni, più innanzi assai che non molti architetti laureati de' giorni nostri, sudacchianti affannosamente a rifriggere le regole di Vignola e di Palladio. Confrontando anzi parecchie fra le modanature di questa preziosa opera con qualcune di quelle che fregiano i ricordati palazzi veneti, parmi ravvisare tale rassomiglianza, da tener l'Andreolo autore di più d'uno fra quelli di più vecchia data.

JACOBELLO E PIETRO-PAOLO DALLE MASEGNE

E quest'umile nome di *Taia pietra* non isdegnavano neppure i più valenti statuari che nel secolo decimoquarto operavano in Venezia, perchè nelle pubbliche carte e nelle iscrizioni vediamo dato codesto appellativo a quel Giacomello, e Pietro-Paolo figli di

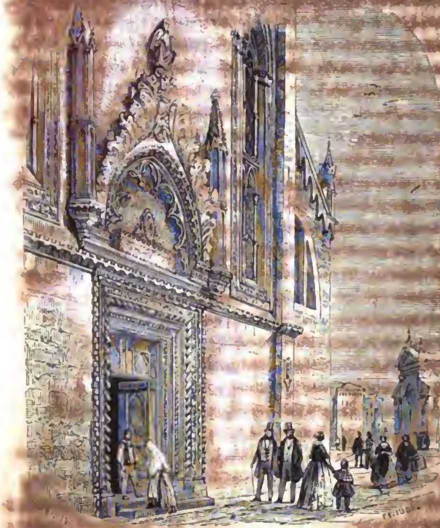
[1] Fu recentemente pubblicato dal benemerito dell'arti il mio amico signor Michelangelo Gualandi nella sesta serie delle memoria di Belle arti, Bologna 1846, e fu riprodotto da me nella mia traduzione dell'operetta del Förster *Die Wandgemälde von Geargenkapelle Zu Padua.* Berlin 1842.

Antonio dalle Masegne, che ci lasciarono molti fra i più pregevoli lavori di quell'età. Se dobbiamo prestar fede al manoscritto del bolognese Oretti, essi sarebbero stati allievi di Agostino ed Angelo sanesi, e ad essi dovrebbesi la insigne tavola di marmo in S. Francesco di Bologna. Senonchè l'Oretti ed altre più sicure testimonianze danno a quell'opera la data del 1338, e noi troviamo nelle iscrizioni apposte ai lavori eseguiti in patria da questi due artisti, gli anni 1394 e 1395; la qual cosa dovrebbe far supporre o che fossero già abilissimi in giovanissima età, o che vivessero fino alla più tarda decrepitezza. Comunque sia il fatto, non puossi mover dubbio che nelle opere certe dei due veneziani non si intravvedano le nobili massime della scuola pisana, non però così servilmente imitate, che non sia moltissimo da lodarsi la corretta originalità loro.

STATUE IN S. MARCO. Fra le statue di un merito eminente che questi valorosi scolpirono sono da noverarsi quelle che in S. Marco fregiano l'architrave ricorrente sulle colonne che dividono il presbiterio della nave centrale. Rappresentano i dodici apostoli, la Madonna e S. Marco. Semplice in tutte quelle figure ne è la movenza, ricche di dignità e di vita le teste, vere le pieghe, quantunque talvolta un po' floscie o trite, in una parola emulerebbero i più pregiati lavori toscani di quella età, se non apparisse qualche pesantezza nelle proporzioni. Son forse lavoro dei medesimi le colonne reggenti lo architrave e formanti il chiuso del presbiterio.

Fregiato che fu delle statue accennate nel 1394, come attesta la iscrizione, questo sì grandioso ornamento, fu trovato conveniente di decorare in eguale maniera l'accesso alle due cappelle laterali al coro e consecrate a S. Pietro, ed a S. Clemente, ponendo del pari sull'architrave colonne e statue. Dinanzi a quella di S. Pietro, ch'è a sinistra, stanno le quattro sante Maddalene, Cecilia, Elena e Margherita, in mezzo alle quali è posto un simulacro della Vergine col putto in collo, alla maniera dei pisani scultori. A sinistra dirimpetto alla altra cappella di S. Clemente le sante Cristina, Chiara, Caterina e Agnese con un' altra Madonna interposta ad esse. Tutte queste statue condotte tre anni dopo le prime, rassomigliano per sì fatto modo a quelle dell'architrave dinanzi al coro, da tenerle senza alcun dubbio lavorate dalle mani medesime.

E forse che di questi scultori stessi non sieno le molte Madonne che si vedono sparse per le chiese di Venezia e nelle quali apparisce chiaramente uno stile imitatore della scuola pisana. Ad essi, per

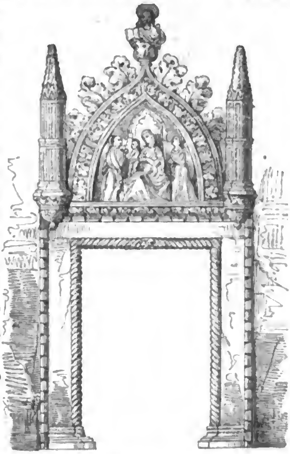


Porta della chiesa di s. Stefano

esempio, io attribuirei volentieri quella collocata sulla porta maggiore della chiesa de' Frari, tuttochè il Cicognara la supponga opera di Nicola Pisano. Ma essa presenta maniera più moderna di assai, e meno tiene di quel fare aggraziato sino alla smorfia nel moto della testa, ch'è carattere costante nelle Madonne di Nicola. Anche due altre che osservansi addossate ai muri nella crociera di S. Marco, e son sostenute da mensolini, si direbbe avessero avuto ad autori gli artisti predetti.

PORTA DI S. STEFANO. Continuando gli esami e i confronti sospetterei quasi fossero uscite dalle mani medesime alcune ornatissime porte che danno ingresso a qualche chiesa di Venezia. Prima fra tutte io pongo la maggiore di S. Stefano, stupendo lavoro per fogliami ed archetti trilobati che solo poteva essere operato da artisti di primo ordine com'erano i nostri. Meglio assai che il descriverlo varrà il darlo qui di contro disegnato, tanto più che il Pividor lo delineò da suo pari.

PORTA AI FRARI. Anche una porta laterale dei Frari ci porge un grazioso bassorilievo figurante la Vergine col putto e due angeli che si direbbe dai due valorosi fratelli scolpito. Il Cicognara, che ne fa a ragione uno splendido elogio, e trova morbida e larga la maniera e grazioso il disegno e naturali le pieghe e tutta amore e dolcezza la composizione [1], lo tiene però di un'epoca ben posteriore, vale a dire della metà del secolo decimoquinto. Io non voglio già sostenere che sia proprio uscito dallo scalpello di Jacobello e di Pietro Paolo, tanto più ch'è d'una perfezione a cui essi di raro giunsero; ma parmi errore reputarlo di molto posteriore all'epoca loro, ed arrischiatissima sentenza quella di attribuirlo, come fa il Cicognara, allo statuario che soprannominavasi orgogliosamente Pirgotele; e che scolpì assai



1 Cicognara. *Storia della scultura.* tom IV. pag. 331.

mediocremente quella mezza figura di Madonna posta sulla porta di S. Maria de' Miracoli. In questo ultimo marmo vedesi regnar quel naturalismo ch'è base all'arte del secolo decimoquinto: nel nostro bassorilievo invece traspare ancora quell'ideale cercatore più di sentimenti che di forme, più di idee vere, che di imitazioni dal vero fisico; più infine quell'arte mirabile de' Pisani che parla allo spirito piuttosto che a' sensi. La porta che incornicia questa stupenda opera, è anch'essa così leggiadra per linee architettoniche ch'io credetti opportuno presentarla incisa (v. p. 121), anche perchè si abbia una prova di più, quanta cura dessero i Veneti alle porte. Una quasi simile a questa vedesi all'ingresso del campo di S. Zaccheria; ma il bassorilievo in essa racchiuso, in cui stanno la Vergine e due santi, manifesta uno scalpello assai men fine e meno accurato di quello testè descritto [1].

MONUMENTO DI ANTONIO VENIER. L'analogia dello stile mi farebbe credere fosse opera di questi due insigni fratelli anche il sepolcro in S. Giovanni e Paolo consecrato al Doge Antonio Venier, morto nel 1400, lavoro che merita tutta la osservazione degli amici dell'arte per le bellissime statue di cui va fregiato. Le tre principalmente che riposan su mensole al di sopra del monumento, appalesano lo scalpello medesimo che condusse quelle del chiuso del coro a S. Marco, senonchè queste sono con più accuratezza condotte.

MONUMENTO DI JACOPO CAVALLI. Uno dei due nominati fratelli, Jacobello cioè, ebbe un figlio di nome Paolo, che pure nell'anno 1394 lavorava il monumento di Jacopo Cavalli a S. Giovanni e Paolo, opera non felice, quando si confronti con quelle del padre e dello zio, ma pure non ispregevole [2]. L'autore superbo della popolana sua origine ed insieme dell'arte, che professava, vi lasciò scritto sotto i seguenti rozzi versi italiani:

Quest opera d' intajo ha fatto in piera
Un venician la fe che ha nome Polo
Nato de Jacomel ch' à taja piera [3].

1 Fra le belle porte delle età mezzane che fregiano chiese in Venezia, non è da essere dimenticata quella di S. Polo ricca di cordoni e fogliami egregiamente intagliati.

2 Adesso non può più vedersi qual era un tempo, perchè mancano le statuette degli angoli e del centro. È poi questo sepolcro tutto dipinto a varii colori, usanza che praticavasi assai in quell'età in cui l'arte teneva molto all'arabe tradizioni, tendenti sempre allo sfarzo ed a quella ricchezza che vien dalla varietà delle tinte.

3 Questo stesso Paolo di Jacomello eseguì in S. Francesco della Mirandola un deposito consecrato alla memoria del celebre generale Prendiparte Pico, morto nel 1394, e vi pose sotto l'iscrizione medesima che qui ho riportata. (V. Moschini *Guida di Venezia* Tom. II. pag. 641).

CAMPANILE DE' FRARI. Se la somiglianza del nome battesimale e del grado di parentela potessero essere buone ragioni per tenere di questo Paolo e del di lui padre Jacomello una bella costruzione architettonica che serbasi intatta a Venezia, bisognerebbe crederli autori del campanile e forse dell' annessa sagrestia dei Frari. Per certo la iscrizione che sta ancora infissa nel muro esteriore dice che nel 1361, maestro Jacopo Celega incominciò e condusse innanzi il campanile, e che Paolo di lui figlio lo compì nel 1396 [1]. Vero è che invece del solito appellativo *delle Masegne*, qui troviamo il cognome *Celega*; ma si rifletta che il primo non poteva altrimenti essere se non un soprannome volgare, il quale non si sarebbe mai da essi posto in un' iscrizione pubblica come pel fatto mai lo posero. Un argomento ancora più forte per tenere che il Jacomello qui ricordato fosse lo stesso che lavorava nelle prenominate statue di S. Marco, ed il Paolo l'altro che alzava il monumento Cavalli, io lo trovo in una mezza figura di un S. Pietro che sta sovrapposta ad una porta poco lungi dal ricordato campanile. In quella scultura mi par ravvisare i modi medesimi delle statue di S. Marco e del monumento riferito sopra. Il campanile al paro che la sagrestia congiunta, la quale senza dubbio fu costrutta insieme a quello, mostrano purissimo il carattere archi-acuto, ed hanno stile similissimo all'abside esterna della chiesa che vedemmo a pag. 99; ragione che farebbe sospettare essere i nostri due artisti entrati anche nella edificazione di quell' abside [2].

Il Pietro Paolo che compì il campanile de' Frari, e forse come ho accennato, anche il monumento Cavalli, è a mio credere l' identico che nel 1366 si impegnò colla città di Udine per costruirne il Duomo. Il documento che attesta ciò, dice che il Comune deliberava di pregare il Doge di Venezia affinchè concedesse al prefato maestro il permesso di portarsi ad Udine per adempiere i patti [3].

Altri artisti veneti arricchivano allora di opere non solo Venezia ma altre terre italiane. Uno è quel Bonafuto che scolpì i Profeti

1 Ecco l'iscrizione: *Anno Domini 1361 fuit inceptum istud Campanile per magistrum Jacobum Celegã et reductum usque ad superficiem terræ; sic completum per filium ejus, Magistrum Petrum Paulum A. D. 1396. Procuratores ejusdem operis fuerunt fratres . . . . . et Thomas Viaro, et Nobiles Viri Petrus de Bernardo, Marcus Barbaro, et Matteus Aimo. Orate pro eis et pro aliis qui porrexerunt manum adjutricem.*

2 Non è improbabile che uno o l' altro di questi artefici lavorasse nelle parti ornamentali del gran verone che illumina la sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale. Le pubbliche carte ci dicono compita quell'opera nel 1405, quando ancor viveano Jacobello e Pietro Paolo, ed alcune fra le statue come fra i profili ci rammentano la loro maniera.

3 Maniago: *Guida di Udine e Ciridale*, S. Vito 1840, pag. 75.

nel basamento della facciata di S. Petronio a Bologna nel 1394. lavoro tenuto a ragione in molto pregio. Un altro è il Lanfrani che intagliò i bassirilievi sulla porta maggiore del tempio di S. Francesco d'Imola eretto con suo disegno. Vi avea posto il proprio nome e l'anno 1343; ora tutto fu atterrato per costruirvi un brutto teatro. Il Vasari ed altri storici ci raccontano che dopo il 1347 egli eresse la ora demolita chiesa di S. Antonio in quella città, che fu finita nel 1394. « Ma per conoscere (tolgo queste parole al Cicognara) la elegante semplicità e purità del suo stile basta vedere nel bel mausoleo di Taddeo Pepoli a Bologna da lui finito di scolpire nel 1347, come sia veramente gentile il modo suo di scolpire, e come apparisca in esso lo studio fatto sulla natura, essendo ancora lontanissima quest'arte dall'adottare le maniere di convenzione. La sveltezza e la eleganza ne formano il principale carattere, e pochissimo di questo artista sapendosi, e poche altresì rimanendo sculture che a questa si rassomiglino, conviene credere che immaturo mancando, defraudasse la sua patria di simili monumenti [1] ».

Ma intanto colle maggiori occasioni di nuove opere, e col migliore avviamento dato alle arti dai lumi crescenti e dal mutuo stimolo di emulazione prodotto dalle fraglie delle arti, la architettura e la scultura si perfezionavano, e surgevano artefici, che serbando le stupende tradizioni dei Pisani e d'altri artisti ricordati sopra, le facevano scala a ben più nobili produzioni.

Mostra infatti un'arte che si incammina su vie migliori il bassorilievo che sta infisso nel muro della Confraternita dei Battuti a S. Giovanni Evangelista, e rappresenta i fratelli in ginocchio dinanzi al Santo. La lunga iscrizione in dialetto veneziano che vi è sottoposta, tacendo il nome dell'artefice, accenna l'anno 1348 come quello in cui questo marmo fu lavorato. È opera non dirò bella, ma ragionevole, che merita di essere guardata per la savia disposizione delle pieghe e per la espressione mostrata dai volti di quelle tante figurine.

Il notato avanzamento dell'arte, portando rapidamente a vitali progressi, non solo la scultura ma anche la architettura, fece sì che quando il Senato deliberò d'abbattere quanto ancora rimaneva dello antico palazzo pubblico, per costruirlo degno della potente repubblica, erigendo magnifiche le facciate sulla laguna e sulla piazzetta, trovasse artefici eccellenti che ben potevano pareggiare quanto di più mirabile facevasi a quei dì dai più valenti scultori ed architetti.

1 Cicognara. *Scultura*, vol. III. pag. 374.



Palazzo Ducale.

LA FAMIGLIA DEI BON

PALAZZO DUCALE. La cronaca Zancarola ed un'altra anonima che conservasi nel Museo Correr, ci narrano come per consiglio del doge Tommaso Mocenigo fu nel 20 aprile del 1424 preso parte di abbattere quanto ancor rimaneva del vecchio palazzo e di *refare le fazade* [1]. Nel 27 di marzo del 1424 si cominciò ad atterrare la vecchia mole, poi tosto dopo si diè mano alla grande opera, dinanzi a cui sta maravigliato l'osservatore, e l'animo si lancia a gravi meditazioni sul gigantesco passato di Venezia, e sulle colossali sue arti. L'autore vero di così insigne costruttura c'è ignoto ancora; ma pel documento che accennerò a suo luogo, potrebbe ben appartenere a quella sì artistica famiglia dei Bon. Chiunque si fosse, dovette essere per certo uno di quegli ingegni vastissimi che trassero da natura profondo e fine il sentimento del bello, e sanno aver nella sesta la potenza divina di estrinsecarlo. Una mole destinata ad accogliere i reggitori della più forte repubblica italiana dovea mostrarsi accomodata di modo da manifestare a primo sguardo così eccelso ufficio. Voleasi quindi mente veggentissima perchè e la distribuzione e gli ornamenti rispondessero all'alto pensiero di un palazzo consecrato a' magistrati repubblicani, amici sì del popolo, ma gelosi del potere aristocratico; miti ne' costumi, ma severi fino all'austerità nella legge; benigni nelle piazze e nella famiglia, ma innamorati di quella politica sotterranea che avvolgendo nel mistero giustizia, annichila la più nobile fra le sociali guarentigie. Ad esprimere colla linea architettonica così differenti mire conveniva che i piani inferiori si manifestassero facilmente accessibili al popolo,

1 Le parole del decreto dicono: *Palatium nostrum fabricetur et fiat in forma decora et convenienti.* Merita pure d'essere riportato il brano della cronaca Zancarola (vol. II. pag. 275.) perchè riferisce un fatto curioso che prova il senno de' Veneziani e il rispetto loro alle leggi. Eccolo: *L'hera per parte preza che niuno havese ardir di proponer a la Signoria de Venexia de ruinar el palazzo vechio et refarlo novo più richamente, et li hera pena de ducati mila a chadauno contrafacente, al hora el doxe volendo metter avanti el ben publico dise a la Signoria che la comandase si cusì li hera de piacer, che se doveseno refare le fazade del palazo vechio, et chel se dovesse restaurarlo per esser onor pubblico, et finido el suo parlar subito li avogadori domandarno la pena al doxe per aver contrafato a la leze, el qual doxe cum animo pronto la pagò restando in la sua opinione che si dovese fare la dita fabricha, et così nel 1422 a dì venti settembre fo prezo in Consegio de' pregadi che si dovese principiar el dito palazo novo, et la speza la doveseno fare li Signori del Sal, et cusì a dì 27 marzo 1424 fo principiado a buttare zoxo el palazo vecchio per refarlo da novo.* Con altre parole racconta il fatto stesso l'altra cronaca ch'è nel Museo Correr.

i superiori apparissero destinati solo ai patrizii deliberanti le sorti di quello. Se ne' primi dunque era mestieri fossero aperti gli accessi ed i passaggi, doveano i secondi lasciar indovinare come andassero protetti dai popolari romori, raccolti, misteriosi, e fuor da ogni pericolo di esterne distrazioni. L'incognito artista di questa opera egregia, signore com'era dell'arabo stile allora dominante in Venezia, seppe coll'ingegno vigoroso convertirlo ad esprimere senza ombra d'imitazione, le idee accennate. Nel piano inferiore assestò un portico di corte e robuste colonne su cui dispose elegantissimi capitelli svariati fra loro, e con mirabil arte scolpiti. Sui vigorosi archi-acuti che legano le indicate colonne, fe' correre la seconda loggia, il cui numero d'archi risultò il doppio dei sottoposti, di modo che sopra il vertice d'ogni arco inferiore poggia una colonna dell'ordine superiore, disposizione contro cui gridano i precettisti; perchè mostra, dicono essi, un sostegno posato in falso, senza badar poi che se gli archi-acuti si usano appunto per reggere grossi muri, molto più avranno forza di portar le colonne sul vertice loro. Lasciando che i precettisti gridino inorriditi allo scandalo, noi diremo con chiunque abbia intelletto di amore pel bello, essere questa loggia d'un'eleganza sì armonica, da non potersi desiderare di più. L'effetto suo leggiadrissimo è anche accresciuto dalla forma dell'arco stesso, il quale anzicchè mostrarsi di terzo punto [1], come i più dello stile archi-acuto nel settentrione, invece che andare foggiato sul triangolo equilatero, come i primi di codesto sistema, si aggrazia con le gentili curve di due gole rovescie contrapposte fra loro, e forma quella maniera d'arco che i Francesi chiamano inflesso ed a controcurve [2]. Le quali curve così artatamente si piegano, da chiudere fra un arco e l'altro un circolo, in cui s'apre un foro quadrilobato, facendo uscir così un complesso di linee circolari preziose per leggiadria, e che nulla tolgono alla solidità reale qui procurata col più sapiente contrasto di forze. L'apparente sarebbe però qui offeso d'assai se dovessimo dar ascolto ai filosofanti di architettura, perchè un'ampia muraglia intrarotta da pochi fori, grava le due accennate leggerissime logge. E pur, guardate all'augusto edifizio, e ditemi se ne sentite all'occhio nessun senso molesto

1 Così chiamano gli oltramontani quest'arco perchè i centri coi quali è formato sono presi al terzo opposto della corda.

2 Quest'arco che non comparisce presso gli Arabi se non nel decimoterzo secolo, ed in Europa soltanto nel decimoquarto, vien tracciato su quattro centri, due de'quali, e son quelli che formano le sezioni concave, stanno sulla corda, gli altri due superiori formanti le convesse son posti al di fuori dell'arco stesso. (V. Schmit. *L'architecte des monumens religieux.* Paris 1845, pag. 277.

di pesantezza? tanto seppe il valente architetto trovare forme armoniche, e proporzioni nella robustezza loro leggiere. Vero è che a far apparire men greve quella muraglia, di molto contribuisce lo scompartimento de'marmi bianchi e rossi che la decorano, e la svelta combinazione dei paralellogrammi di cui quelli si compongono. E più forse vi contribuiscono le gentilissime merlature da cui è coronata, tutte proprio conformi all'arabo stile ed arieggianti anzi quelle della Moschea di Tulun più volte ricordata.

È gran peccato che il bisogno di maggior luce nelle interne sale abbia indotto a togliere a varii dei finestroni delle due facciate le colonnelle e gli archetti che ne formavano gli spartimenti; imperocchè in tal guisa è scemata ad essi la gentilezza dei rapporti, e compariscono gretti e larghi vani i quali rappicciniscono un po' le sottoposte logge. Gli storici più disposti a seguitare la tradizione che i documenti degli archivi, ci narrano che il Calendario fu l'autore del prospetto sulla laguna, e dei sei primi archi verso la Piazzetta, e che il lavoro allora si limitò alla settima colonna del portico inferiore. Allegano a prova di ciò la maggior grossezza di quella colonna ed il pilastro di finimento fiancheggiato da mezze colonne, che sta sovra essa nella loggia superiore.

Se avessero bene badato alle rispondenze statiche che l'architetto avea bisogno di trovare fra la interna costruzione del palazzo, senza dubbio anteriore al 1424, e la esterna aggiuntavi dopo, avrebbero veduto che precisamente di faccia così alla indicata colonna settima, come alla quinta dall'altra parte, rizzansi internamente due muraglioni composti di robuste pietre da taglio, che col mezzo di due grandi archi slanciati sul vuoto delle loggie si catenano alle facciate. Per certo che tanto gli archi che i muraglioni, essendo destinati a reggere i muri sovrapposti ed a legare tutta l'ossatura della vastissima mole, domandavano un aumento di grossezza nelle colonne della loggia ad essi rispondenti. Quindi l'artista rinfiancò da una parte e dall'altra quelle colonne con un pilastro; e dal lato della piazzetta v'aggiunse altre colonnelle laterali, forse perchè stimava il pilastro colà troppo debole. Si piacque poi contraddistinguere la differenza che da questo lato poteva esternamente apparire, collocando un bassorilievo circolare in surrogazione del solito foro quadrilobato che adorna gli altri archi. In esso sta effigiata Venezia posante il piede sul mare e sedente fra due leoni. Questi tengono sotto le zampe loro due furie che escono a metà dall'onde agitate. Una iscrizione sovrapposta ad uno di quegli animali allude al leone della repubblica difensore del trono e domator dei mari,

con queste vigorose parole: *Fortis juxta trono furias mare* (sic) *sub pede pono.*

Fin qui ammirammo lo sconosciuto artefice come architetto, ma molto resta ancor da lodarlo come scultore. In quei tempi in cui, e presso gli artisti e presso i committenti, la religione diventava pensiero che collegavasi a tutto il vivere civile e politico, era naturale che si bramasse richiamarne l'idea anche sullo esterno del Palazzo ove si deliberavano le sorti della nazione. L'artista quindi con savio accorgimento pose nei due angoli del piano inferiore, da una parte Adamo ed Eva nell'atto di cogliere il pomo fatale, dall'altra Noè spiccante dalla vite quel grappolo che dovea portarlo ad ebbrezza funesta, mentre due de' figli stanno coprendone la nudità col mantello stesso di lui, ed il terzo al di là dell'arco deride il vergognoso stato del padre. Con tale rappresentazione si volle forse al popolo far dimostro come debbano i magistrati tenersi lontani da quelle seduzioni e da que' dilettamenti che possono condurre in errore anche l'uomo più caramente diletto a Dio. Avesse sempre la repubblica tenuto l'occhio della mente alle morali lezioni di que' due marmi!! Queste figure nude attestano ancora inferma l'arte nella perizia de' muscoli e della notomia, ma forte ed attuosa nel sentimento. Bella dote che spicca ancor più nei due angeli posti nei due canti della loggia superiore, e che colle loro spade sguainate fanno le viste di tutelare come sacri guardiani all'asilo della giustizia; plasticamente figurandosi così il pensiero di S. Bernardo che disse, i messaggeri di Dio essere i custodi della terrena come della celeste giustizia.

Ma dove sovranamente trionfa lo scalpello dell'artefice è nei capitelli dell'ordine superiore sì ingegnosamente svariati, e condotti poi con un sapore ed un gusto a gran pezza superante quanto sappia fare l'arte moderna. Con avvedutezza, che vorremmo imitata ai nostri tempi di scolastica monotonia, volle l'artefice in que' capitelli ricordare in parte i diritti e i doveri de' magistrati, in parte mostrare che l'arte fatta a vantaggio del popolo deve presentargli idee che lo guidino per la strada migliore. Incomincierò ad accennare i soggetti, partendo dal capitello dell' ultima colonna che guarda il ponte della Paglia e il rivo delle prigioni. Esso si compone per la maggior parte di bellissimi fogliami di cappuccio, pianta che gli ornatisti del medio evo preferivano a tutte l'altre, forse perchè offeriva loro opportuno mezzo a spiegare abilità in quella tanta ricchezza di vegetazione, ch'è propria delle brassiche. In quel capitello è una mezza figura con gran forbice in mano, ma il più tardo muramento

dello intercolonnio avendo tolto alla vista il restante di esso, è difficile indovinare a qual cosa avesse relazione. Che fosse mai una fina allusione alla sporca maldicenza che avrà forse perseguitato allora il povero architetto, nè più nè meno di quello che adesso perseguiti talvolta e l'intemerato artista e l'onesto letterato?

II. Nel secondo stanno pellicani in atto d'ingojar pesci: allegoria un po' troppo vorace dell'amor paterno, che applicata adesso ai magistrati superiori di una repubblica, potrebbe parere mordace epigramma.

III. Il terzo porta teste di donne con diadema e di uomini con elmo in testa, forse per ricordare i più alti gradi sociali.

IV. Il quarto offre puttini in vario atteggiamento uscenti colla metà della persona da foglie egregiamente intagliate. A dir vero sembrano far figura di mero ornamento senza significazione nessuna.

V. Il quinto ha le immagini de' più savii fra i Cesari di Roma coi loro nomi sovrapposti, di cui ora più non si leggono che quelli di Augusto, di Tito, di Vespasiano e di Trajano.

VI. Nel sesto sono teste di donne acconciate secondo il veneto costume d'allora; e si volle così mostrare come si tenessero in onore le donne gentili, le quali, in Venezia più forse che altrove, pompeggiavano di que' modi carezzevoli che ereditarono, e conservarono le gentili nepoti.

VII. Virtù e vizii s'alternano nella decorazione del settimo, poichè vedi la Castità e la Onestà poste a fianco della Bugia e dell'Ingiustizia. Poi la Astinenza, la Misericordia, la Alacrità, vanno accompagnate colla Stoltezza: ingegnosa maniera di far conoscere come nell'uomo il bene di raro vada immune da male tendenze.

VIII. Nell'ottavo v'è un giovane che suona il violino ed un altro che tocca le corde di una chitarra, mentre sei mostri metà uomini e metà bestie pajono ascoltar docilmente que' suoni, così volendosi alludere al potere dell'armonia sì fisica che morale, la quale piega al bene ed indocilisce fino le più selvagge nature.

IX. Nel nono veggonsi le virtù più necessarie all'uomo, Fede, Fortezza, Temperanza, Umanità, Carità, Giustizia, Prudenza e Speranza, e sopra ognuna è una breve iscrizione che ne dichiara il senso e l'importanza.

X. I vizii opposti si presentano con istruttivo contrasto nel seguente capitello, sui cui fogliami siedono coi loro sordidi emblemi, la Lussuria, l'Invidia, la Gola, la Superbia, l'Ira, l'Avarizia e l'Accidia.

XI. Nell'undecimo sono del pari pellicani, ma non in atto di ingojar pesci.

XII. Il duodecimo ha le stesse rappresentazioni del settimo, vale a dire virtù alternate a vizii.

XIII. Il decimoterzo porta soltanto teste di leone, emblema della forte repubblica che avea preso a protettore S. Marco.

XIV. Il decimoquarto presenta animali di varia specie, forse immagine di quelli che più di frequente venivano colle navi trasportati dall'Asia e dall'Africa in Venezia.

XV. Ma l'ozio non era ignoto a Venezia neppure a quei giorni di sì efficace attività; e lo scultore ferzò il riprovevole vizio nel decimoquinto capitello, ponendo figure abbandonatamente inoperose.

XVI. Il decimosesto è ornato di teste di varie nazioni, ed osservando al tipo loro ed alla acconciatura, le scorgi quelle che per ragion di commercio più visitavano allora Venezia, emporio e ricetto ai più ricchi mercatanti del mondo. I nomi loro sono scritti così: *Latini, Tartari, Turcici, Oncari, Greci, Goti, Egici, Persi.*

XVII. Otto de' più insigni uomini della antichità che più valsero a ben reggere il mondo cogli scritti e cogli ordinamenti assennati, stanno nel seguente, cioè Salomone sapiente, Prisciano grammatico, Aristotile dialettico, Tullio oratore, Pittagora filosofo, Archimede meccanico, Orfeo musico, Tolomeo astrologo. Così l'artista presentò quasi in un gruppo tutto il sapere degli antichi, e fe' conoscere come la potenza dello ingegno sia più forte di quella delle spade, e faccia solidi i regni e gloriosi.

XVIII. L'uomo del medio evo, che, nella poetica ignoranza sua, credeva ogni scienza ed ogni umana inclinazione venissero dall'influsso delle stelle, non poteva dimenticare il dominio che l'astrologia giudiziaria, delirio dell'età, attribuiva al corso del sole pel cielo sulla sorte dell'uomo; e quindi nel capitello angolare stanno espressi i segni dello Zodiaco con motti dichiaranti le proprietà loro sulla umana condizione. Forse que' motti, un po' oscuri per vero dire, son tolti da libri di astrologia, che ora ci sono ignoti.

XIX. Seguendo il giro verso la piazzetta veggonsi nel capitello decimonono otto Santi che pajono i protettori dell'arte degli scalpellini, perchè stanno guardando appunto ai lavori di scalpello cui intendono alcune figurine; affettuosa allusione al potere celeste che in quei tempi di fede tenevasi necessario ad animare la mano e la mente dell'artefice.

XX. Teste di varii quadrupedi fregiano il capitello ventesimo.

XXI. Il lavoro dell'umile popolo è onorato nel vigesimoprimo, perchè vi stanno effigiati i mestieri e le professioni più nobili colle iscrizioni seguenti: *Lapicida*, *Cereso sum*, *Carpentarius*, *Mensurator*, *Acrichola*, *Notarius sum*, *Faber sum*.

XXII. L'influenza che allora stimavasi avessero i pianeti sull'età dell'uomo, è dimostrata ingegnosamente in questo. Le iscrizioni che tutte possono chiaramente leggersi, dicono che la luna domina l'infanzia per quattro anni, Mercurio la puerizia per sette, alla gioventù presiede il sole per anni diecinove, alla maturità è signore Marte per anni quindici, alla senilità è preside Giove per anni dodici, della decrepitezza è padrone Saturno fino al sepolcro; ultima viene la Morte pena del peccato.

XXIII. Tornano qui le stesse teste di nazioni che vedemmo nel decimosesto [1].

XXIV. Il capitello ventesimoquarto svolge le varie vicende dell'uomo nella famiglia. Nel primo spartimento egli s'innamora, nel secondo parla colla sposa, nel terzo le fa doni, nel quarto la abbraccia, nel quinto è in letto seco, nel sesto nasce un bambino, nel settimo è già fatto adulto, nell'ottavo i genitori lo piangono morto.

XXV. In questo si figurano le faccende campestri proprie di ciaschedun mese, o piuttosto i mesi stessi dell'anno.

XXVI. Vi stanno donne e soldati in varie movenze, ma indeterminate così, che sarebbe avventatezza poter con precisione dire a qual cosa alludano.

XXVII. Vi si vedono in tanti canestri otto sorta di frutta le più comuni ai paesi nostri, e tali sono le pesche, i cocomeri, le ciriegie, le zucche, i meloni, i fichi e l'uva.

XXVIII. Questo lascia ben poco comprendere, perchè le iscrizioni furono in parte distrutte, in parte occultate da un ferro che raccerchia il suo abaco. Pare per altro che le figurine da cui è ornato rappresentino varie virtù, perchè sovra una d'esse è dato leggere ancora *Modestia*, un'altra porta nel grembo un bacino pieno d'oro, e dispensa colle mani monete; forse perchè allude alla Liberalità. Una terza tiene un liocorno emblema della Virginità secondo alcuni, secondo altri della Religione.

XXIX. Il vigesimonono ha le stesse virtù che vedemmo nel nono.

1 Non sono senza sospetto che questo capitello siasi in tempi più vicini a noi sostituito ad uno più antico, forse logoro. Il marmo, che non è abbrunito dal tempo, e più un certo fare moderno nello scalpello, mi raffermano in questa opinione.

XXX. E questo che gli vien dopo ha egualmente i vizii opposti come quello che descrivemmo nel decimo.

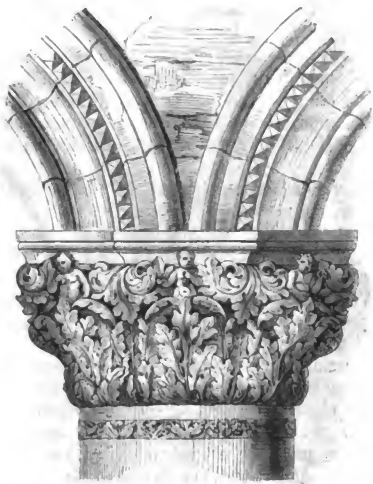
XXXI. Anche il presente è ripetizione dell' altro descritto al numero ottavo.

XXXII. Vi si ravvisano mezze figure in vario atteggiamento senza un comprensibile significato.

XXXIII. È un'esatta ripetizione del settimo.

XXXIV. Porta pellicani allo incirca come quelli del numero undecimo.

XXXV. Dai fogliami stupendi di questo escono mezze figure di puttini. È tale capolavoro come esecuzione, che stimai utile farlo incidere.



XXXVI. Ed ho pur fatto incidere l'ultimo che fa angolo verso la porta della Carta, perchè mi parve anch'esso stupendamente condotto, ed inventato con mire savie e morali. Presenta nelle otto sue facce i più insigni legislatori dei popoli, ed ingegnose allusioni alla giustizia ed alla equità degli stati. In una della facce è seduta la figura stessa della Giustizia, e nelle altre v'è Aristotele, Solone, Isidoro, Numa, Mosè che riceve le leggi, e per ultimo il mite Trajano

in atto di rendere giustizia ad una vedova, in tal modo ricordando ai reggitori della cosa pubblica il dovere di usar le leggi con rettitudine e clemenza. I motti dichiaranti ciascheduna rappresentazione sono in lingua volgare, a differenza di quelli degli altri capitelli scritti in barbaro latino. Anche in ciò vi fu di certo la sua buona ragione, giacchè per tale guisa poteva ogni popolano che fosse entrato in palazzo conoscere, a così dire, i doveri dei magistrati, e gli uomini della antichità che da quelli doveano essere presi a modello. Benedetta l'arte quando può farsi maestra di morale e luce al popolo, affinchè egli intenda i sacri diritti suoi! Al di sopra di questo capitello sta un gruppo di tutto tondo con tre



figure grandi al vero che esprime il giudizio di Salomone: bella opera veramente in cui si ammira verità, vita di affetto, e finezza di tocco. Parvemi opportuno darla incisa anch'essa insieme all'elegante capitello su cui si posa.

Per quei giudiziosi i quali considerano la architettura ben altro che una povera arte di convenzione intesa a rifriggere le forme proclamate ottime dai barbassori, codesta mirabile varietà di emblematiche rappresentazioni sarà tenuta come suprema bellezza, e loderanno lo accorgimento di esporre quasi in separati quadri lezioni morali di altissima importanza, ove noi moderni non avremmo saputo far di meglio, se non schierare una monotona serie di capitelli o dorici o jonici, copiati grettamente da quelli del teatro di Marcello o di Minerva Polliade. Ben è vero che contro codeste bestemmie di quelli ch'io chiamo giudiziosi, gridano a tutta gola i trattatisti, dicendo: e non vedete che la vostra vantata varietà toglie le acconcezze della simmetria e genera quel disgregamento ch'è nemico ad ogni unità? Ciò sarebbe vero se la linea esteriore (la sola che negli edifizii è percetta dall'occhio) fosse diversa, ma essa invece, sebbene non sia l'identica, è però conforme; e le differenze non appariscono che nell'ornamento; sicchè, quando si guardino anche a non grande distanza, sembrano simili fra loro: raccostandosi poi si ricevono da essi ammaestramenti preziosi. Se la architettura non ha da essere che la servile riproduzione degli ordini romani e greci, io non so perchè gli architetti non facciano tutti come il Bertano, il quale, per mostrare la sua grande erudizione nelle joniche proporzioni, fece scolpire sulla porta della sua casa in Mantova, una colonna ed una trabeazione jonica con tutta la siepe delle divisioni modulari, ch'egli vantavasi di avere indovinate in Vitruvio.

Ignoravasi sino a questo momento chi fosse lo scultore di così egregie opere, ma la preziosa diligenza del Cadorin valse a scoprire un documento pel quale si avrebbe giusta ragione di credere venissero lavorate da Giovanni Bon e da Bartolommeo di lui figlio [1]. Cotesto documento del 1463 è una parte presa in Consiglio di dar a finire il poco che ancor mancava sulla fronte del Palazzo Ducale a mastro Bartolommeo Bon, *aziò che tanta degna opera per piccola cosa non restasse essere complida.* In quella scritta è ricordato come si fossero precedentemente pagati lo stesso maestro Bartolommeo e Pantaleone Bon, forse di lui fratello, per il lavoro del Palazzo, comprendendo anche le figure. Da ciò vedesi chiaro, come annota lo stesso Cadorin, aver essi condotto la più gran parte e forse tutte intere le due facciate. È quindi ragionevole di attribuire ad essi così le colonne come gli ornatissimi capitelli che abbiamo

1 Fu questo documento pubblicato dal bravo Gualandi nella sesta serie delle *Memorie Originali italiane* riguardanti *le Belle arti.* Bologna 1845 pag. 108.

testè descritti. È egualmente probabile essi conducessero la sala dello squittinio che il documento chiama *Sala novissima*, e le stanze sottoposte, e finalmente quella Scala Foscara, per cui ascendevasi ai detti luoghi, e che era collocata nello interno del Palazzo, e propriamente nel sito ove è la statua di Francesco dalla Rovere [1]. Osserva poi il Cadorin, che dichiarandosi nel contratto, come poco ancora mancasse al compimento dei lavori, è da inferirsi che il più erasi compiuto di già precedentemente all'anno 1463. Infatti la Cronaca Zancarola posseduta dall'illustre Cicogna attesta che il Palazzo Ducale era già ultimato nel 13 maggio del 1442. I lavori dunque affidati colla parte presa nel 1463 al nostro Bartolommeo altro non potevano essere che finimenti accessorii ed ornamentali. Per la qual cosa deesi con sicurezza ritenere che il più dei lavori che rivestono il lato interno ov'era la Scala Foscara e l'altro lato che prospetta quella de' giganti sieno fatiche o di Giovanni padre, che, come vedremo, molto nel palazzo lavorò, ovvero dei nostri Pantaleone e Bartolommeo. Perciò sono da tenersi operate da essi tutte le statuette che stanno sui cuspidi degli interni due lati, l'atrio che guida dalla porta della Carta alla scala de' giganti, e forse anche le arcate ad arco-acuto del piano primo nel gran cortile, condotte nei loro ornamenti come nella lor costruzione sulle maniere della facciata.

Ma se tutti e tre i predetti artisti meritano lode somma, quegli che raccolse dai posteri gloria maggiore fu Bartolommeo, perchè egli ci lasciò il suo nome su monumento famoso che tutti esaltano com' uno dei più ammirabili di quella età prodigiosa. Io intendo parlare della citata porta della Carta, che dà ingresso al palazzo. Io non nego che essa non si mostri veramente degna della sua fama, ma parmi più la meriti per la splendida ricchezza sua, che non per la eleganza dello stile archi-acuto, il quale non serba più qui quello slanciato carattere che gli dà effetto così gentile; e piuttosto sembra intendere a più ricca ma assai meno elegante maniera. Il rettangolo della porta un po' tendente al tozzo, quel cuspide tormentato da tante curve che senza grazia s'alternano a rette, quell'eccesso di fogliami, di puttini, di membrature non danno per certo compiuta ragione al Cicognara chè trovava questa porta un modello di svelta leggiadria [2]. Le quattro figure ai lati d'essa

1 Questa scala, ch'era detta anche *Scala di Piombo*, perchè il suo coperto era rivestito di tal metallo, fu atterrata nel 1618 quando l'architetto Monopola riformò quel lato. Trovasi incisa nell'opera del Vecellio. *Degli habiti antichi e moderni* ecc. e riprodotta dal Bettio nella sua erudita *Lettera discorsiva sul Palazzo Ducale* Venezia 1835.

2 Cicognara. *Fabbriche di Venezia*, tom. I. pag. 21.

rappresentano la Fortezza, la Prudenza, la Speranza e la Carità, lodevoli opere, per dir vero, ma al mio corto vedere inferiori d'assai al gruppo del giudizio di Salomone, che sta sul primo capitello. Fra gli altri questo hanno mancamento a' miei occhi, che coll'insieme loro un po' troppo quadrato, colle pieghe un po' grosse e tendenti al gonfio, ajutano male le linee ascendenti dell'architettura, quindi si mostrano decorazione non abbastanza adatta alla sveltezza dello stile [1].

Nel mezzo vi stava il leone di S. Marco col doge Foscari inginocchiato dinanzi, ma nel tempo della democrazia, come ben dice l'abate Cadorin, il leone spiegò le ali e fuggì, e la statua del Foscari fu fatta in pezzi dalla fanciullesca rabbia dei così detti liberatori della patria [2]. Questa porta grandiosa, che finora credevasi alzata col privato censo del Foscari, ebbe cominciamento, secondo tutte le cronache venete, a dì 9 gennajo 1439 *et subito fu compida, la qual porta fu lavorada de man di maestro Bortolo Tajapietra da S. Maria dell'Orto* [3]. Difatto vi sta scritto sull'architrave a gran caratteri latini *Opus Bartolommei*. Un documento però del 10 novembre 1438, estratto dall'Uffizio del magistrato del sale, ora presso la I. R. Direzione degli Archivii in Venezia, e rinvenuto e dottamente illustrato dall'infaticabile Cadorin [4], ci fa conoscere che *Zuane Bom tajapiera della Contrada di San Marzilian* e il di lui figlio Bartolommeo convennero coi Magistrati del Sal pel prezzo di ducati 1700 [5] di eseguire *la porta granda dabasso del palazzo a ladi la giesia di missier San Marcho*. Codesta carta, in cui è descritto minutamente il lavoro come ora vedesi, ci chiarisce non essere l'antedetta porta fatica del solo Bartolommeo, ma avervi lavorato anche il padre; ma quali parti egli vi conducesse, quali lasciasse al valoroso scalpello del figlio, sarebbe avventatezza il congetturarlo, imperocchè non vi traspariscono notevoli differenze dall'imo al sommo. L'opera fu eseguita fra il 1439 ed il 1443, giacchè colla data del 1442 troviamo una cedola pur pubblicata dall'accurato Gualandi, in cui gli antedetti Zuane e Bartolommeo promettono ai Magistrati del Sal di compire quanto restava a fare di figure sui rilievi della porta, entro un anno.

1 Vedi la Vignetta che sta sul frontespizio, la quale è tratta dalla figura della Giustizia scolpita sull'acroterio di questa porta, e che ne è forse la scultura più bella.

2 La testa del Doge si conservò, e dopo varie vicende sta ora nella Biblioteca di S. Marco.

3 *Cronaca Trevisan manoscritta*, pag. 15.

4 Gualandi. *Op. cit.* Serie sesta, pag. 105.

5 Risponderebbero a franchi 4675.

Se la storia non ci addita altre opere di Giovanni, ella però ci ricorda alcune di quelle eseguite da Bartolommeo figlio di lui. Sono fra queste, secondo il Sansovino [1], le tre figure poste sulla porta grande di S. Maria dell'Orto, che rappresentano la Vergine, S. Cristoforo e S. Giuseppe.

Il predetto scrittore gli attribuisce anche il bassorilievo in marmo figurante N. D. con devoti al piede, che stava sopra la gran porta della scuola della Misericordia, ed ora si trasportò nella vicina chiesa detta l'Abazia: lavoro per dir vero di molto merito per ben intesi panni e per buone estremità. Per testimonianza dello stesso Sansovino furono scolpite da Bartolommeo le figure di marmo sopra la porta della scuola di S. Marco, ora Ospitale Civile, alzata nel 1490. La Madonna fra l'altre ricorda affatto la sua maniera, e la ricordano pure alcune altre statue sugli acroterii della facciata. Per la qual cosa io sospetterei che quelle uscissero egualmente dalle sue mani. È forza però credere decorassero la costruzione anteriore, la quale rimontava al 1438, e che incendiossi nel 1485; imperocchè non è probabile che un artista, già provetto nel 1438, fosse poi ancora in grado di trattar lo scalpello nel 1490.

BASSORILIEVO ALLA MISERICORDIA. Fondandomi sulla conformità della maniera, io stimerei del nostro Bartolommeo anche l'altra elegante porta dell'antica scuola della Misericordia, che mette sulla fondamenta, porta la quale coll'annerito suo aspetto e con que' fini intagli, fra cui adesso si abbarbica l'edera, presenta uno dei più pittoreschi avanzi della Venezia del medio evo. E perchè inedita, e perchè leggiadrissima, ne do qui incisa la parte superiore.



ALTARE DELLA MADONNA DE' MASCOLI. Tiene molto del fare di Bartolommeo anche l'altare a tre nicchie che in S. Marco

[1] Sansovino *Venezia Descritta*, pag. 59.

contiene la Madonna così detta dei Mascoli, alzato, secondo dice l'iscrizione che vi sta sopra, nel 1430 sotto il Dogado di quello stesso Foscari che pare prediligesse la mano e l'ingegno del nostro Bartolommeo. Nella linea architettonica dei cuspidi che sovrastano le nicchie, si ravvisa quel medesimo contrasto di curve e rette ch'è nella porta della Carta, e v'ha pure la maniera stessa di intagliare e disporre le foglie. Le nicchie sono ad arco rotondo, e nella lor mezza cupola portano quel guscio di conchiglia che già accenna l'introdursi della architettura latina nell'archi-acuta. Le statue poi che rimembrano in parte la scuola pisana, in parte ritraggono da quella dei fratelli dalle Masegne, d'assai si ravvicinano alle già note di Bartolommeo, senonchè mi pajono più foggiate secondo l'ideale de' trecentisti, ed anche più eleganti nelle proporzioni generali. E non potrebbero forse essere di Giovanni Bon, il padre, che per certo dovea più del figlio attenersi alle antiche tradizioni dell'arte? Io non oso affermarlo, ma oso dire per altro che ha preso grosso abbaglio il Cicognara reputando la Madonna e le statue laterali un'opera dei Pisani, giacchè basta guardarle dappresso per accorgersi come quelle estremità, quelle pieghe, quel tocco, svelino un'arte che già sentì l'influenza dello studio accurato del vero, qual'è quella appunto del secolo quintodecimo.

ARCHIVOLTO DI S. MARCO. L'opera piuttosto della chiesa di S. Marco ch'io sospetterei dal nostro artefice condotta, è il grande archivolto posto nel centro del secondo ordine della facciata. Lo stile dello stupendo fogliame, come delle gentili figure s'accosta d'assai a quello de' capitelli di palazzo. E forse da lui fu operato anche lo archivolto più grande nel piano inferiore sopra la porta, e che si adorna anch'esso di foglie e di figure di santi pregevoli assai. Queste si vedono nella armilla che prospetta la piazza, ma nella zona del soffitto stanno invece artigiani in atto di attendere ai varii fra i principali mestieri. L'Agnello divino è nel centro, quasi protezione suprema all'onorato lavoro dell'umile popolano. È probabile che per tal guisa si volessero ricordare quelle arti, le quali forse contribuirono col loro denaro alla edificazione della chiesa. La vera singolarità di questo archivolto è quella figura colle gruccie che sta mordendosi il dito, ed è scolpita sul peduccio dell'arco a sinistra di chi guarda. La tradizione, qui inavvedutamente seguita da tutti gli storici, dice esprimere quell'uomo l'architetto del tempio preso dall'ira, e novella su quest'ira strambissime cose. Secondo il racconto egli avrebbe promesso di erigere questo tempio

in modo che non fosse dato trovarne altro più magnifico. In compenso di tanto domandò in premio, ed ottenne, che gli si avesse ad alzare una statua in marmo. Ma incauto, disse in seguito al Doge aver trovato in corso d'opera tali difficoltà che non gli permisero dare alla mole quella maggiore suntuosità di cui egli sentivasi capace. E allora il Doge con epigrammatico castigo avvisò concedergli la convenuta statua, facendolo effigiare con un dito alla bocca in atto di indicare il pentimento delle sue mal caute parole. Sta bene che la tradizione meriti talvolta più fede della storia; ma gli scrittori che accettarono bonarii questa, non badarono che un importantissimo fatto la mostrava a primo colpo d'occhio favolosa. Quella scultura è posteriore alla edificazione della facciata almeno di due secoli. *Et voilà comme on écrit l'Histoire,* avrebbe esclamato Voltaire.

Ma lasciamo codesti sogni ai creduli ed ai ciechi, e torniamo al merito artistico del nostro archivolto, il quale, quando anche non fosse opera di Bartolommeo Bon, ancora bisognerebbe attribuirlo ad uno degli individui della valorosa famiglia sua, od a qualche suo allievo, perchè il carattere della scuola non vi manca di certo. Sicuramente gli scalpellini ajutatori dei tre Bon che abbiamo nominati doveano essere numerosissimi, perchè i trentasei capitelli e tutte le ricche parti ornamentali che veggonsi sulle facciate esterne del palazzo non possono aver avuta esecuzione da tre soli artefici. Codesti allievi poi avranno prestata la loro opera a molti dei patrizii che allora ricostruivano più magnifiche le abitazioni avite; ed è quindi probabile che molte fra le facciate di stile archiacuto che veggonsi in Venezia sieno da essi lavorate.

LA MADONNA DELL'ORTO. Io inclinerei a credere immaginato dal nostro Bartolommeo, se non tutta la chiesa, il prospetto almeno della Madonna dell'Orto, il quale, tuttochè presenti il carattere archi-acuto già avviato a decadimento per troppo floridi ornati, è da considerarsi come uno dei più pittoreschi delle venete chiese per la eleganza della sua linea. Esso fu eretto senza dubbio dopo il 1473, quando cioè il nostro artista poteva ancora essere in età opportuna al faticare. Pellegrino è il pensiero di quelle nicchie decorate di statue, che secondano il pendìo delle navi laterali, e con giudiziosa intraveggenza fu interrotta la massa da quell'altre nicchiette che risaltano sulle lesine. Bizzarramente gentile è pure la porta decorata da colonne, e sormontata da un arco rotondo, cui fa cimiero un altro ornatissimo arabo, sul quale rizzansi tre belle statue che, come dicemmo, sono opera del nostro Bartolommeo.

Potrebbero essere prodotto del suo scalpello anche tutte quelle delle nicchie in cui son figurati gli Apostoli, giacchè si accostano di molto allo stile di lui [1].



Ricorda assai le ricche maniere di ornare praticate da lui, e quel sapiente suo tocco, un puteale che sta in un privato cortile vicino a S. Giovanni e Paolo. L'ho fatto incidere anche perchè porga al lettore un'idea del modo con cui nel medio evo fregiavansi in Venezia i puteali.

Un documento riferitoci dal Maniago nella Guida di Udine [2] ci fa poi conoscere un pregevole lavoro di questo artefice che ancora vedesi conservatissimo in quella città. È desso la N. D. col bambino in collo che sta nell'angolo del pubblico palazzo, e va sormontata da ornatissimo pinnacolo tutto intrecciato d'archetti acuti. Anche senza l'atto autentico, il quale ce la dichiara eseguita dopo il 1448 dal nostro Bartolommeo, basterebbe lo stile a raccertarla di lui, giacchè ha maniera perfettamente simile alle statue della porta della Carta.

Il Temanza seguito dalle Guide opina [3] che nella chiesa di S. Rocco sieno di Bartolommeo la cappella maggiore e le due laterali che sono di una maniera semplice con pilastri e capitelli corintii. Dice il Cadorin [4] che il giudizio del Temanza può essere confermato da quanto narra il Corner in proposito della chiesa, giacchè egli ci prova che fu fondata nel 1415, epoca in cui doveva operare il padre di Bartolommeo e forse Bartolommeo stesso. Qualunque artista peraltro si faccia ad osservare le citate opere deve rifiutare la

1 Il chiaro Cicogna nelle *Iscr. Ven.* tom. II, p. 221, ed il Paoletti nel *Fiore di Venezia*, tom. III, p. 27, credono che la facciata di questa chiesa sia ancora quella fatta primitivamente erigere da Tiberio da Parma, generale degli Umiliati, verso la metà del secolo XIV: ma basta guardare i profili tutti, e specialmente le modanature della porta, per convincersi che fu rizzata in epoca d'assai posteriore.

2 Maniago. *Guida di Udine e di Cividale*, pag. 74.

3 *Vita di Mastro Buono*, pag. 98.

4 Gualandi. *Serie Sesta*, pag. 111.

predetta opinione siccome errore gravissimo; giacchè in quella si ravvisano compiutamente le maniere corintie del rinascimento usate verso la fine del secolo decimoquinto, le quali hanno a fare col sistema di Bartolommeo come la lingua araba colla italiana. Infatti solo sullo scorcio di quel secolo il Sabellico ne vien dicendo che fu rinnovata la chiesa di S. Rocco minacciante rovina.

Se pure codesti lavori sono di un Bartolommeo Buono, saranno usciti dalla mano di quello che compì tante opere pubbliche in Venezia, dalla fine del nominato secolo decimoquinto fino al 1529 in cui morì. Esso per certo non è da confondersi con quello di cui finora parlammo; e basta guardare all'epoche differenti in cui l'uno e l'altro fiorirono, e più ancora che all'epoche, allo stile di entrambi, per andar convinti che due furono in Venezia i Bartolommei Bon, i quali trattarono seste e scalpelli. Come mai potevasi neppur dire scherzando, che lo autore della porta della Carta fosse pur quello che alzò le vecchie Procurative? Eppure il Sansovino, avendo insieme confusi questi due artisti, ed attribuite spesso all'uno le opere dell'altro, fece sì che gli scrittori susseguenti, senza badare più che tanto, ripetessero codesto sproposito. Ringraziamo il Cicognara prima, poi il diligente Cadorin, i quali valsero ad appurare per guisa le date in cui vissero questi due brav'uomini, che d'or innanzi i soli negligenti o qualche *touriste,* cadranno nei vecchi errori.

Ho detto già sopra che uno dei Bon più antichi (fosse poi Giovanni, Pantaleone od il nostro Bartolommeo) deve aver condotto quel braccio interno del Palazzo Ducale che guida dalla porta della Carta alla Scala dei Giganti. Considerando peraltro che fu costrutto nel 1471 sotto la Ducea di Cristoforo Moro, quando cioè Bartolommeo era forse ancora in vita, e che lo stile delle cornici e de'capitelli, si ravvicina a quello di cui si improntano gli ornamenti della porta predetta, si potrebbe reputarlo eretto da lui, senonchè mancando di quella savia temperanza ch'è in tutte le sculture delle due facciate, io propenderei a tenerlo piuttosto di un allievo di quella scuola. In esso scorgesi un'arte la quale si riempie di rigogli così, da toccare quasi il barocco.

Potrebbe essere da Bartolommeo diretta anche l'arcata ed il prospetto posti di faccia alla scala predetta de'Giganti. In quanto all'arcata quasi non è da dubitarne, perchè vi sta sopra lo stemma di Francesco Foscari, il quale pare affidasse tutti i pubblici lavori a Bartolommeo; il resto fu proseguito sotto Cristoforo Moro e con quel sistema mezzo di stile archi-acuto, mezzo tendente al romano

che annunziava nell'arte una vicina riforma. Anzi può dirsi che questa riforma fosse di già accaduta, imperocchè precisamente dal Doge Moro fu fatta alzare la maggior cappella della chiesa di S. Giobbe, la quale, come vedremo nel seguente capitolo, è tutta di maniera lombardesca senza un segno che ricordi l'archi-acuta.

CAMPANILI. Fra i lavori di muratura degni di essere osservati dall'architetto vi sono anche alcuni campanili, non già rimarchevoli per la ricchezza degli ornamenti, ma per la loro solidità. Di quello dei Frari e di S. Marco abbiamo già tenuto discorso: or rimarrebbe da parlare di quelli di S. Sofia, di S. Apollinare, di S. Stefano, di S. Barnaba, di S. Michele di Murano, di S. Pietro pure a Murano: ma siccome dei ricordati assai meno importanti, ci basterà l'averli nominati. Piuttosto faremo un cenno d'altri due più meritevoli assai d'essere presi in esame: e son quelli di S. Polo e di S. Giovanni Elimosinario. Quello di S. Polo alzato, come consta dalla inscrizione, nel 1375, si compone di un bel basamento di macigno scompartito in bugne, sugli angoli della cui fronte posano quei due leoni de' quali feci cenno a pag. 82. La torre sollevasi di mattoni benissimo murati su cui è posta la cella delle campane formata da una trifora in ognuno dei quattro lati.

Ben più elegante è il campanile di S. Giovanni Elimosinario, perchè la parte media come la superiore della torre è fregiata in ogni lato da gentili archetti acuti a bassorilievo, sagomati cogli stessi mattoni di muratura. Nel modo medesimo si formarono e quelli che coronano la cella, e il fregio che ad essa sta sotto, il quale dà apparenza gentilissima per le belle combinazioni di curve e rette di cui componesi. Codesto campanile fu cominciato, secondo il Sansovino, nel 1398 e finito nel 1410.

CHIESA DI S. ELENA, DELLE GRAZIE, DI S. GIOVANNI EVANGELISTA. Appartengono al finire del decimoquarto ed al cominciare del decimoquinto secolo anche le due soppresse chiese di S. Maria delle Grazie e di S. Elena nelle due isole di questo stesso nome. La prima erigevasi intorno al 1417 dalla Congregazione di S. Girolamo da Fiesole, e la esterna facciata che pur ancora sussiste attesta l'età, giacchè essa componesi di quel frontespizio alternato di curve e di rette, che andò in uso specialmente al cominciare del secolo decimoquinto, e col quale si foggiavano allora i finimenti di molte porte e finestre e di molte cornici di quadri. Ne vedemmo un esempio nella vignetta incisa a pag. 113 figurante il cuspide della porta alla scuola della Misericordia. La chiesa di S. Elena, anch'essa eretta intorno a questo tempo.

presenta nelle mura esteriori, sole superstiti, un'arte perfetta di costruzione, e diligenti modanature archi-acute [1]. Fu gran peccato che ambidue queste chiese fossero da quegli implacabili nemici del passato, ch'erano i ministri di Napoleone, rivolte ad uso profano, perchè ne andarono perduti preziosi monumenti d'arte, e tombe e memorie d'uomini chiarissimi che aveano onorata la patria.

Fra i sacri ricinti di costruzione archi-acuta è da essere nominato l'Albergo dei Battuti a S. Giovanni Evangelista, compiuto come afferma un'iscrizione infissa nel muro d'esso, nel 1453 a dì 8 di marzo. Le finestre prospettanti il cortile serbano ancora l'arco inflesso solito nelle venete costruzioni del tardo medio evo, e i profili come le foglie dei capitelli, molto somigliano a quelli del Palazzo Foscari. Di questo tempo allo incirca è pure la chiesa di S. Apollinare (*vulgo* S. Aponal) di cui adesso non resta d'intatta che parte della facciata.

SEPOLCRI. Ora rimane che alcuna osservazione portiamo sugli ornatissimi sepolcri di questa età, i quali se molti in Venezia non sono, pure meritano l'attento esame dell'artista e dell'archeologo. Nei primi tempi del Cristianesimo, i cimiteri de' fedeli erano posti fuori della città. Il concilio di Nantes, tenuto nel 660, tornò in vigore alcuni statuti posti allora in dimenticanza, i quali vietavano di tumulare i morti nelle chiese, e solo permetteano le sepolture nell'atrio e nel nartece. Codesti statuti furono ben poco osservati anche dopo di quel tempo, perchè veggiamo nell'ottavo secolo molti morti andar sotterrati nelle basiliche, quantunque S. Gregorio vietasse di costruire chiese ove qualcuno fosse sepolto [2]. Fino al nono secolo peraltro fu legalmente permesso avessero tumulazione nelle basiliche i re, i vescovi, e gli abati morti in odore di santità. Più tardi fu conceduto indistintamente a tutti i ricchi di avere nelle chiese le loro tombe. Povera essendo l'arte in quei secoli, è naturale che nessuna artistica bellezza dovessero queste mostrare. Una pietra cui fosse ornamento qualche rudero antico, ecco tutto quello che era consentito vedere di più magnifico nei sepolcri d'allora. Se alcuno bramava sfoggiare maggiore splendidezza, era forzato valersi spesso di romano sarcofago. Vedemmo infatti che anche a Venezia non

1 Apprendiamo da sicuri documenti riferitici dall'eruditissimo Cicogna (*Iscr. Ven.* t. III, p. 358) che la chiesa di S. Elena fu incominciata nel 1418, 27 novembre, e ne furono i muratori, e forse anche gli architetti, Rigo, Cristoforo ed Ambrogio da Milano che la compirono per ducati 1500.

2 S. Gregorio, *Lib. II. Epist.* 52. *Lib. III Epist.* 6. *Lib. VII Epist.* 71.

sapeansi trovare migliori espedienti degli indicati, quando in S. Marco si vollero onorare le ceneri dei primi magistrati della repubblica nell'undecimo e dodicesimo secolo.

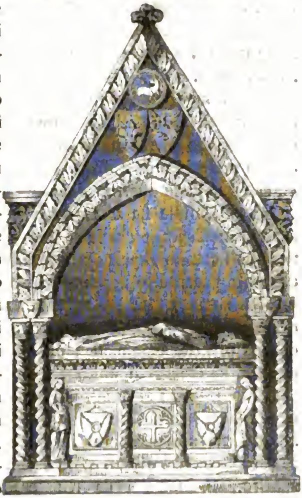
Ma col perfezionarsi della statuaria anche i sepolcri poterono acquistare non accattata eleganza, anzi finirono ad essere quei lavori in cui allo scultore era dato meglio farsi conoscere per pensieri originali, e mostrare le finezze del suo scalpello. Quando la chiesa divenne il ricetto ordinario de'mausolei, parve agli artisti che la più attagliata disposizione quella potesse essere la quale richiamava alla memoria i venerati sarcofagi de'primi cristiani. Perciò vennero i sepolcri disposti sotto grandi archi riposanti su colonnette a simiglianza di quei *cubicula arcuata* sotto cui nelle catacombe riposavano le spoglie dei martiri. Le ghiere di questi archi e i fastigi da cui andavano sormontati, furono decorati poi con quelle modanature che più consuonavano allo stile del tempo; ed ebbero rappresentazioni scolpite o dipinte che alludevano ai fatti del defunto, e alla protezione divina invocata per l'anima sua.

Un uso antichissimo fra i cristiani, e di cui l'arte s'impadronì per esprimerlo con felice pensiero nello esterno dei sepolcri, valse a far ben più efficace sullo spirito l'architettura e la scultura funerale. Costumavano i fedeli vestire i loro defunti ragguardevoli cogli abiti più sfarzosi, e così li tumulavano. Più tardi ai tempi della feudalità i cadaveri così riccamente vestiti esponevansi per tre giorni in una sala terrena ove correva curioso il popolo a pregar pace all'estinto. Scorgendo gli artisti in quanta maggiore venerazione si sarebbero tenuti i defunti se si fosse impresso sulle tombe più splendide un'idea di questo costume, avvisarono scolpirvi sopra la figura dell'estinto. Concetto in vero stupendo, giacchè mostrando esso colle efficaci evidenze dell'arte, le pompe della vita e i godimenti della fortuna dissipati dalla mano inesorabile della morte, improntava sull'ultimo ricetto del mortale quel sentimento lugubre e religioso ad un tempo che esso manifestar deve, sentimento che male seppero quasi sempre suscitare le tombe lodate tanto del secolo mediceo, quando, negletto il grande scopo dell'arte, cominciossi a porre sui sarcofagi sedute od in piedi le immagini dei trapassati in movenze eroiche, quasi dovessero dalla cattedra parlare alle moltitudini.

Gli architetti del medio evo, quantunque questo tipo prediligessero, non vi si attennero sempre: e fecondi com'erano nell'inventare, altri ne adoperarono che spiccano per varietà e gentile eleganza di forme. E Venezia anch'essa in alcune delle sue chiese ne conserva parecchii composti e scolpiti in modo pregevole, sebbene

non sia da ricercarsi in quelli le agili magnificenze dei sarcofagi napoletani, o veronesi. Io non mi farò a nominarli uno ad uno, chè la sarebbe lunga, quanto inutile, fatica per le mire ch'io mi prefissi; solo procurerò dar idea d'ogni genere.

Sepolcri a' Frari. I principali sepolcri del medio evo, Venezia li conserva nelle due insigni basiliche de' Frari e di S. Giovanni e Paolo. Nella prima ne stanno tre i quali portano stesa sull'arca mortuale la immagine del sepolto coperta d'armi dal capo alle piante. Il più antico è quello che accoglie l'ossa di Arnoldo Teutonico nella cappella seconda a destra della maggiore: dico il più antico perchè quel guerriero morì nel 1300, ed è probabile che gli si erigesse il sarcofago non molto dopo. Infatti, considerando alle parti scolpite, non mostrano di certo la finezza e la perfezione cui era giunta l'arte verso la metà di questo secolo. A tale perfezione si accosta assai più quello che gli sta dirimpetto colle ceneri di Duccio degli Alberti, ambasciatore de' Fiorentini, allora alleati della repubblica nella guerra contro Mastino Cane, signore di Verona. Morì Duccio a Venezia nel 1336, e tosto



gli fu rizzato questo monumento, che per essere ancora inedito, ho stimato prezzo dell'opera il pubblicare.

Sepolcri a S. Giovanni e Paolo. I sepolcri colla figura distesa sull'arca trovansi più numerosi a S. Giovanni e Paolo, e di due già parlai nel noverare le opere dei fratelli delle Masegne, vale a dire di quello di Jacopo Cavalli e dell'altro del Doge Antonio Venier. Assai più semplice di questi è il sarcofago di quel Paolo Loredano che nel 1365 seppe insieme a Pietro Mocenigo sedare la ribellione di Candia suscitata dai fratelli Calergi. Nel prospetto offre soltanto un S. Paolo, ed agli angoli due angioli oranti, maniera di collocar le figure frequentissima nelle urne mortuali

di quell'età. Dovendo questo sarcofago esser collocato molto alto, avvisatamente lo scultore pose la figura dell'estinto sopra un piano inclinato, affinchè dal basso si potesse vedere tutta. Quel savio ed eloquentissimo Doge, che fu Marco Cornaro, morto di ottantadue anni nel 1367, ebbe anch'egli in questa basilica l'avello che riuscì fra i più splendidi a cagione delle cinque statue che in altrettante nicchie furono disposte superiormente all'arca. Le tre di mezzo offrono la Vergine con S. Pietro e S. Paolo a lato; le laterali forse i due santi patroni del defunto. Lo scultore che qui lavorò mostra di avere attinto alle belle scuole de' Pisani. Non sarebbe impossibile fosse una delle prime opere dei fratelli delle Masegne, di cui manifesta lo stile.

Quantunque assai più ricco, non è peraltro egualmente pregevole il monumento di Michele Morosini morto nel 1382; il magnanimo cittadino, che vendè nell'Oriente tutte le splendide merci di cui avealo arricchito il traffico, per soccorrere la sua Venezia ridotta all'estremo dalle guerre co' Genovesi. L'arca coll'estinto Doge distesovi sopra, nulla ha di rimarchevole, ma riboccano gl'intagli e le statuine nell'arcone che la copre e nei pinnacoli che la fiancheggiano, nei quali stanno rappresentati varii santi. Lo stile architettonico è alquanto pesante, e neppure lo scalpello esce dalla mediocrità.

DUE SEPOLCRI IN S. MARCO. Sebbene anteriore di forse un quarant'anni, pure è assai meglio scolpito il sepolcro di S. Isidoro, che nella cappella di questo nome nella Marciana fece eseguire l'ingegnoso e dotto amico del Petrarca, il Doge Andrea Dandolo intorno al 1350. La figura del santo stesa sull'arca è condotta con rara finezza, e molto finamente son pure trattati i bassorilievi sul prospetto in cui si effigiarono azioni relative al santo stesso, e i piccoli santi isolati che fregiano l'urna in varii spartimenti. Son poi da rimarcarsi gli ornamenti che stanno nel soffitto dell'arcone, nei quali si imitarono i meandri e le bestie lottanti che usavansi nei fregi dell'undecimo e dodicesimo secolo.

Quando nel 1354 l'ottimo Andrea Dandolo, testè nominato, scendeva nel sepolcro, la famiglia di lui volle alzargli in S. Marco decorosa tomba, ed avvisò collocarla nella cappella del Battistero ove ancor si vede. Essa è condotta sullo stile della scuola pisana, senza possederne però le squisitezze dello scalpello. La figura del Doge posta sull'arca è protetta da una cortina che due angeli sollevano in atto di pietosa reverenza, pensiero gentile che la scuola di Pisa adottò come norma de' suoi sepolcri, e seguitò quasi sempre.

Prima di dar termine a questo capo farò un cenno di quelle tombe veneziane dell' età medie su cui non fu scolpita la figura del morto, nè si saprebbe ben addurre la ragione, giacchè l' effetto morale sull' osservatore ne veniva per tale ommissione scemato di molto. È probabile a ciò spingesse soltanto l' amore di economia nei committenti, imperocchè una statua grande al vero dovea costare forse quanto la intera arca marmorea.

ALTRI SEPOLCRI AI FRARI ED A S. GIOVANNI E PAOLO. In S. Giovanni e Paolo distinguevasi per questa maniera più semplice il sepolcro, rozzissimamente scolpito, di Marco Giustiniano morto nel 1347, l' altro di Andrea Morosini nell' anno stesso, e finalmente quello di Giovanni Dolfin, e di Pietro Cornaro passati fra i più, il primo nel 1360, il secondo nel 1361.

Ma sopra tutto va guardato, se non per altro, almeno per la ricchezza sua, quello della Dogaressa Agnese Venier, e di Orsola figlia collocato a sinistra di chi entra la cappella del Rosario. Questo, che alzossi poco dopo il 1411, consta della solita arca coperta dallo arcone il quale è sostenuto da colonnette che scendono fino a terra. Sull' arcone sovrasta un fastigio composto di curve alternate a rette ed ornato di fogliami sui lembi. I due pinnacoli che lo fiancheggiano portano statuine di santi. Il bassorilievo figurante la Vergine, che riempie il campo sotto l' arcone, è miserabile fatica d' un goffo scalpello; nè punto migliori sono tutti gli altri intagli.

Anche ai Frari ed in altre chiese venete veggonsi de' così fatti sepolcri, i quali però sulla fronte dell' arca portano quasi sempre di tutto tondo la Vergine seduta e agli angoli due santi e due arcangeli. D'ordinario belle figurine di appena due piedi di altezza scolpite con una cara semplicità e chiudenti un pensiero ancora più caro, quello di far custodi al sepolcro gli spiriti celesti, pensiero che se pure ebbero talvolta i pagani, è raro che non sia infardato da materiale sensualità.

Sin qui lo stile delle tombe si mantenne anche colla forma archiacuta o veneto o pisano, ma infine italiano. Ed italiano è pure il ricco ma non bel sarcofago a S. Giovanni e Paolo ove riposano le ceneri di Tommaso Mocenigo, morto nel 1424, monumento che fu scolpito da due poveri artefici, un Pietro da Firenze ed un Giovanni di Martino da Fiesole nel 1424, e che può dirsi uno degli ultimi anelli di transizione fra l'arte del medio evo che declinava a quella del rinascimento che stava per sorgere. Non fermiamoci a particolareggiare i difetti di ciascheduna fra le sette figure del prospetto e de' fianchi in cui si rappresentano le Virtù cardinali

e teologali, nè punto facciamoci a commentare quelle che stanno nelle nicchie sopra il padiglione, perchè le troveremo minori ed all'età ed alla fama della fiorentina scuola, la quale allora a ragione veniva considerata come la più insigne d'Italia.

Nè migliore scalpello mostra la tomba riboccante di bassorilievi che nel 1437 fu consecrata alle ceneri del Beato Pacifico Buono dell'ordine de' Minori. Nelle due formelle dell'arca v'è un Cristo risorto, e la discesa al Limbo. La Carità, la Religione, e la Fede servono quasi cariatidi a spartire ed a fiancheggiare queste due storie. Nei lati v' hanno pure la Giustizia e la Temperanza. L'arcone rabescato di rigogliosi ornamenti ha nel mezzo la figura della Vergine, nel campo sottoposto v'è il battesimo del Salvatore. Così il complesso come le parti che compongono questo monumento non possono essere nè più manierate, nè più contrarie a quelle sane leggi della linea architettonica in rispondenza al bassorilievo, che la scuola italiana non dimenticò mai. Per la qual cosa io sarei inclinato a tenere questa, diciamolo senza veli, bruttissima opera, parto di quelle scuole tedesche, che immemori delle sode massime de' più vecchi scultori della Turingia e del Norimberghese, si divertivano sul cominciare del secolo decimoquinto a trarre dal marmo mostri che pareano assaliti da convulsioni o copiati con miserabile servilità da una degradata natura [1]. Quando nell'undecimo e dodicesimo secolo la nostra scultura pargoleggiava, quelle invece della Germania e della Francia settentrionale erano più avanzate e sapeano decorare con una lodevole semplicità la rigida linea de' monumenti. Ma allorchè un malinteso studio del naturale mirò in quelle regioni più all'accidente dell'individuo che alla grandezza dell'idea, più a cercare le minuzie che i grandi concetti, la scultura dichinò così da correre presto a decadimento. Al contrario accadde in Italia, quando i sommi Pisani cercarono nel decimoterzo secolo di far servire lo studio del vero, solo come norma e guida dell'ideale. Da quell'epoca l'arte dello scalpello fra noi progredì sempre verso un elevato scopo, e lo raggiunse per opera di Luca dalla Robbia, del Ghiberti, di Mino da Fiesole. L'arte del secolo decimoterzo al decimoquinto anche nella sesta serbò qui sempre una temperanza che a me pare preferibile a quegli ardimenti dell'architettura del settentrione, detta ora *fiammeggiante*, appunto perchè sale attorcigliandosi a guisa di fiamma. Eccetto il Duomo di Milano,

1 Veggansi fra le altre a Norimberga le lodatissime opere di Adamo Kraft che vissuto sul cominciare di quel secolo, scolpì figure veramente antipatiche e vere caricature di quanto v'ha di più nobile nel vero.

opera in molte parti d'artisti tedeschi, noi non troviamo mai quella maniera nei monumenti nostri, e meno forse in Venezia, la quale appena ne serba traccie in tre opere d'ornato staccate, che per nulla si legano all'ossatura di una fabbrica. L'una la veggiamo a S. Marco, e sono que' due tabernacoli contesti di varii marmi a fianco del coro, belli per gentili proporzioni e per buona maniera di sculture. La seconda sta in una cappella separata di S. Zaccaria, e sono que' tre elegantissimi altari in legno che accolgono le preziose opere di Giovanni ed Antonio da Murano dipinte nel 1445. Là veramente può dirsi seguito il sistema del settentrione, tanto in quegli altari abbondano le gugliette, i pinnacoli, i cuspidi; tanto in ogni spazio riboccano gli intagli composti di quell'ingegnoso intrecciamento di linee geometriche che, ove non degeneri in minuzie, spicca per leggera arditezza. La terza è un dossale pur di legno vicino alla porta laterale de' Frari, in cui si ammirano quelle combinazioni di curve e di archetti acuti che fanno sì gradevole mostra nelle finestre delle nordiche cattedrali.

Un' altra maniera di sepolcri tutta propria del medio evo è pur degna in Venezia di essere presa in esame dall'artista, ed è quella che ci viene manifestata da alcune pietre sepolcrali stese sul pavimento di qualche chiesa. In esse sta intagliata a bassissimo rilievo la intera figura del defunto, la quale si mostra chiusa come in una nicchia. Fra i molti di tal sorta che pur sussistono, è un bell'esempio quello che sta in S. Giorgio Maggiore sul muro dell'andito di faccia alla cappella detta dei Morti. Questa pietra chiude le ceneri di Bonincontro de' Boaterii, di chiara famiglia bolognese, morto nel 1380. Il bassorilievo rappresenta il pio vescovo indicante col dito un libro. Tien da presso una mitra ed un pastorale per denotare ch'era vescovo di Torcello. Un arco inflesso di maniera araba è posto nella parte superiore quasi a far ufficio di nicchia.

Un' altra di queste pietre egualmente rimarchevole è quella sotto cui furon collocate le ossa di Tommaso Tommasini, vescovo di Feltre, morto nel 1446. Qui la figura dell'estinto è chiusa da un arco semicircolare con colonne spirali, intorno a cui gira un bel fregio a foglie di vite. Era un tempo nel soppresso convento del Corpus Domini, ora si trova nel chiostro della Salute.

Non è da lasciarsi senza osservazione neppure un terzo di così fatti sepolcri che sta in S. Maria dell'Orto, consecrato alle ceneri di Giovanni De Sanctis, scultore, morto nel 1390. Dall'iscrizione apparisce essere egli stato l'autore ed il donatore di quella mezza figura di Madonna portata da angioletti che vedesi sulla porta

conducente alla sagrestia. Se questa Madonna è ancora veramente la originale, converrebbe considerare il De Sanctis artista di molto valore pei tempi suoi; anzi, il precursore dello stile lombardesco a Venezia. Io per altro, in onta dell' opinione di chi sì dottamente illustrò la chiesa nella quale è tale lavoro contenuto, oso dubitare che la scultura presente sia condotta ben dopo l' epoca di questo artista, perchè rivela quelle maniere del rinascimento ch' io non so trovare in nessuna altra opera a lei contemporanea [1].

A stringere in brevi parole le conseguenze di questo mio lungo esame sullo stile archi-acuto a Venezia, puossi osservare che, incominciato intorno al 1300, durò oltre un secolo e mezzo, giacchè ancora dopo il 1450, sebbene alquanto modificato, pure era in fiore, e vi si mantenne senza ecletici assimilamenti con altri stili, senza voli deliri, senza le arditezze, spesso temerarie del settentrione. Tuttochè lo stile possa dirsi nel citato periodo sempre lo stesso, le maniere però d' ornarlo si mostrano diverse. Nei primi anni del 1300 appare l' arco-acuto nella sua purezza fregiato di poche modanature di terra cotta; negli ultimi, e più ancora sul cominciare del susseguente secolo, quest'arco stesso s' aggrazia con linee concave e convesse contrastate fra loro; porta sul suo vertice e sui fianchi suoi ricchissimi fogliami; poi la decorazione generale degli edifizii spiega tutte le pompe della scultura, e riveste con quelle le pareti lasciate nude nell' età prime di tale sistema. Fu questo periodo vera gloria dell' arte o vergogna? fu il prodotto della barbarie o della civiltà più avanzata? Mostrò l' independenza dello spirito italiano, o piuttosto quella fatale pendenza al servile imitare che più tardi ci tolse ben altro che l'arte? Devesi codesto stile accettare nelle costruzioni d'oggigiorno, ovvero rigettarlo come delirio? Tremende interrogazioni, a cui lo spirito di parte e i matti dispregi come le matte idolatrie del medio evo diedero contrarie risposte, e tutte forse erronee; perchè non potevasi chiamare spregevole un sistema che originato da una vigorosa civiltà, applicato dai cristiani alla cattedrale, centro per essi attuoso di grandi e forti pensieri, nella cattedrale vestito di agili eleganze, slanciate, coraggiose come la parola della fede che invoca l'Eterno, piegato nelle fabbriche civili ai più minuti ufficii del domestico vivere, era la architettura propria de' tempi, perchè propria delle idee e degli usi: nè lodare doveasi a dismisura in Italia, dove l'antica arte romana rifusa dal

[1] Tutti e tre questi sepolcri furono illustrati dall' eruditissimo Cicogna nelle sue *Iscrizioni venete*, e dei due primi diede anche l' incisione.

Cristianesimo schiudeva i germi di una nuova e grande degna veramente così delle vetuste splendidezze come dell' independenza dei tempi mutati; e quest' arte comparve fresca di giovanile bellezza, subito che il pensiero italiano, francato da straniere influenze, fulcito dalle patrie tradizioni, si sentì tanto forte da guardare al passato e trarne da esso quanto v' era di più adattabile al fervido progredire del presente.

Architetti d' Italia, volete colle opere vostre onorare e vantaggiare la divina terra? studiate l' Italia. Ma non crediate di tutta conoscere la gigantesca arte sua, quando avrete misurati i ruderi delle antiche sue moli, e gli ordini dei precettisti. Studiatela nel suo medio evo la grande patria vostra, studiatela nell' ingenuo suo quattrocento, ed imparerete che nella cognizione compiuta di tutti gli stili dell' arte, congiunta a savia independenza di pensamenti, chiudevasi il segreto dei grandi, non architetti soltanto, ma artisti che vi precedettero.

RINASCIMENTO

TRAMUTAMENTO DELLO STILE ARCHI-ACUTO NEL ROMANO

V.

Bene fu detto, non ricordo da chi, chiudersi in alcune parole tutta la storia delle idee ad esse relative: e fra queste è la voce *Rinascimento* colla quale si volle significare il tramutarsi che l'architettura e la scultura fecero dallo stile de' medii tempi in quello di Roma antica. Così diceasi implicitamente che tutta l'arte la quale su norme romane o greche non si guidava, tutta quella in fine delle età mezzane dal cinquecento al millecinquecento, l'arte che fu espressione della società per dieci secoli, non potea meritare un tal nome, non avea avuto vita degna di essere ricordata, ovvero, come crisalide di bruco, rimasta inerte nelle funzioni vitali, or finalmente, *rotto l'alto sonno della testa*, rinasceva. Quanto ho detto fin ora su pregi molti dell'arti de' tempi mezzani io confido mi dispensi dal dimostrare quanto sia pregiudicato ed erroneo codesto spregio. Ma fatto sta ch' è pregiudicata ed erronea anche la opinione la quale tiene l'arte, diciamolo pure *rinata*, del cominciare del secolo quintodecimo, un compiuto rinnovamento della romana.

I letterati aveano forse tentato di persuadere a codesto rinnovamento gli artisti, ma con poco frutto, perchè gli artisti, educati

frá liberi principii, liberamente voleano operare, e solo stimavano di far buon viso al nuovo sistema ove il nuovo sistema non imbrigliasse l'antico, o non impedisse fossero continuate quelle distribuzioni richieste da'costumi privati, o conformi al vivere pubblico d'allora. Perciò non tralasciarono l'uso della bifora bisantina, non tralasciarono l'arco girato sulla colonna, continuarono nel centro delle case più suntuose a collocare quelle finestre spartite da colonnette che danno sì leggiadro aspetto di sè. Nelle chiese nessun pensò a mutar la nobile e comoda forma basilicale in quella del tempio greco o del Panteon. La rivoluzione accadde principalmente nell'ornato e nei profili, che da gotici si cangiarono in romani, ma con quel modo stesso largo e versatile che l'architettura romana in certa qual guisa avea comandato; quel modo cioè composito sì bello, sì vario, sì fecondo che lascia all'architetto d'ingegno una tanto fruttuosa libertà, ed al mediocre porge tanti stupendi modelli da ricopiare. La paura delle regole, questo produssero di bene che gli architetti facessero mal viso alle ordinanze joniche e doriche ch'erano o voleano essere ceppi nei libri, i quali, come diremo ora, furono il primo impulso di quella riforma nell'arte, che cominciata nel secolo quintodecimo, solo nel susseguente si maturò.

Di già, durante tutto il correre del medio evo, i pochi che consecravansi alle lettere, monaci per lo più, aveano serbato un culto superstizioso per quanto mostrava colore d'antichità greca o romana; e se intorno al mille vi furono barbari claustrali che cancellarono le antiche pergamene per distendervi sopra i canti del coro, nel 1300 si ricercavano con avidità i codici della Grecia e di Roma per custodirli nelle biblioteche o trascriverli a pro degli studiosi. I più grandi uomini di quel tempo tutti furono avidissimi cercatori di codici e delle classiche antichità studiosissimi. Codesta pendenza che s'aumentava coll'aumentarsi de' lumi e delle cognizioni, si fece smisuratamente maggiore quando, conquistata Costantinopoli nel 1452 da Maometto II, i Greci letterati ricoverarono alle corti d'Italia, e vi trasfusero quell'idoleggiar cieco per tutta l'antica civiltà, e portarono i principi a rintracciarne con gravi dispendii e fatiche ogni reliquia. Allora scavaronsi dimenticate macerie, si frugarono vecchie biblioteche, e si menava gran festa, si facean luminarie, quando fosse riuscito scoprire un'iscrizione importante, o poche pagine di un poeta latino.

Fra i codici che si rinvennero in quel torno vi furono pure i dieci libri di Vitruvio, ne'quali gli amici dell'antichità credettero

ravvisare tutti i canoni che dirigevano l'architettura romana. L'entusiasmo che questo manoscritto destò può riconoscersi dallo studio profondo che posero intorno ad esso alcuni fra gli uomini più eminenti del secolo decimoquinto. Uno dei più insigni, l'Alberti, tutta la vasta sua opera *de Re edificatoria* fondò sulle vitruviane norme, facendone uscire una specie d'enciclopedia architettonica, che di certo valse assai a far meglio conoscere il latino architetto. Tanto fu il potere degli scritti di Vitruvio, non già sugli animi degli artisti; ma su quelli degli eruditi in architettura, che perfino si giunse ad incastrarne le severe regole in qualche romanzo; e quel bizzarro, non meno che dottissimo libro di Francesco Colonna *l'Hypnerotomachia*, sul quale dovrò fra breve discorrere, è tutto cosparso di regole e di precetti vitruviani, che quel balzano cervello tenta applicare alle fantastiche moli che vien descrivendo. Quando la letteratura riveste con tutte le svariate sue forme un'idea od un uomo, è segno che quell'idea e quell'uomo entrano nel pensiero comune, sono già fatti popolari o stanno per diventarlo. Allorchè dunque la opinione pubblica disse a sè stessa coll'organo della sua letteratura, le costruzioni romane essere preferibili all'archi-acute, allora dovea seguirne nell'arte una rivoluzione, perchè l'arte non è che un'ancella dell'opinione. Questo fatto però non poteva portar mutamenti che sulla sola decorazione, non sulla distribuzione delle fabbriche, imperocchè gli usi sociali troppo erano diversi da quelli di Roma antica, per indurre artisti e committenti a foggiare su quelle norme colossali gli edifizii di cui abbisognavano. Gli artisti poi educati dall'età precedente al libero comporre, accettarono la decorazione romana, semplicemente come un mezzo di secondare la fertile loro fantasia, non come un modello da seguitar servilmente. Ecco quindi quella libera imitazione che fa sì belli e sì puri gli ornamenti dei quattrocentisti. Si aggiunga che anche quegli architetti, che pure idolatravano Vitruvio, come p. e. il Martini ed il Filarete, tanto erano digiuni di studi archeologici che anche volendolo, non valevano a mettere in fatto i precetti del maestro latino. Il più delle volte così ne frantendevano l'oscuro testo, che con esso tentavano spesso appuntellare le pratiche correnti a que' dì.

Queste a me pajono le ragioni precipue del tramutamento che le sesta e lo scalpello subirono in sul finire del secolo decimoquinto, e non quelle che venne notando Hope nel più volte citato suo lavoro [1]. Egli rinvenne queste ragioni nei progressi dell'industria,

[1] Hope, Op. cit. pag. 473 e seg.

delle ricchezze, e delle cognizioni fra i laici, precisamente nelle epoche in cui lo stile archi-acuto si lanciava ai più coraggiosi ardimenti. « Questa emancipazione dei laici (osserva l'inglese scrittore) produsse il bisogno di novelle costruzioni più numerose e più varie di prima, e che più non potevano avere quel carattere religioso nel quale trionfavano gli architetti della chiesa ». Ma una cagione ancor più potente dell'accennata egli la trovò nella rivoluzione architettonica, che operossi quando in tutti i paesi, in cui lo stile detto gotico avea regnato, la Chiesa perdette le sue ricchezze, il suo potere ed i suoi dominii. Allora, secondo lui, un po' alla volta abbandonossi, poi si annientò intieramente la corporazione dei *liberi-muratori*. Questo avvenimento accadde appunto sulla metà del secolo decimoquinto. Una tale corporazione composta per lo più di monaci che aveano speciali privilegi da papi e da re, e che a mezzo de' conventi comunicavano da punti centrali con altre comunità subalterne, era la sola iniziata nelle norme tecniche e nelle regole da seguirsi intorno alle resistenze ed alle spinte de' materiali: cognizioni tanto necessarie a render possibili gli ardimenti dello stile archi-acuto. « I liberi-muratori, continua Hope, non comunicarono i lor segreti a nessuno, e neppure li palesarono dopo la loro dispersione. Quando l'arte del costruire passò dalle mani di questi maestri abilissimi in quelle di genti imperite che non aveano fatto gli opportuni studj, e quindi retrocedeano dinanzi alle grandi difficoltà, l'architettura fu forzata ad indietreggiare ed a discendere dalle altezze di questo sistema scientifico, ad uno stile più semplice ne' suoi principii e più facile nella esecuzione. L'entusiasmo universale per le antichità, ed il desiderio di imitarle in tutte le arti, offerì a questa novella scuola d'architetti inabili i mezzi di nascondere l'ignoranza loro, e l'abbandono forzato dello stile archi-acuto sotto un'affettata preferenza per l'arte greca e romana. Allora quelli che avevano, per così dire, la parola d'ordine, gridarono che l'architettura antica era la sola che meritasse d'essere seguita, l'altra non fu più che un' opera di barbarie, e tornarono quindi vani tutti i tentativi per farla rivivere ».

Io non dico che tutto questo ragionamento dell'Hope sia falso, ma per certo ne è falsa la base; giacchè, a provare che la caduta della massoneria non può essere stata causa all'abbandono dello stile archi-acuto, basta solo osservare come in Italia, ove liberi-muratori par non vi fossero mai, pure quest' ultimo stile penetrò, e se non si fece splendido come nel settentrione, serbò per altro inviolate le proprie maniere per più che un secolo; e lo stile

nuovo fu praticato sul finire del 1400 da quelle mani stesse che già avevano alzate parecchie architetture col vecchio [1]. È impossibile poi menar buona all'Hope l'accusa di ignoranza statica che egli appone agli architetti del rinascimento. Davvero che voglionsi ben poche cognizioni de'modi pratici del costruire, per non comprendere come le auguste moli del Brunelleschi e dell'Alberti, i palazzi del Majano e dei Lombardi, appalesino la perizia più profonda dello edificare. La cupola di S. Maria del Fiore sicuramente non ha da invidiar nulla all'ardimento de'campanili archi-acuti.

Meno poi concordo con l'erudito britanno quando accusa il Rinascimento di soverchia servilità alle antiche forme. Vedremo più tardi che se vi fu un'epoca in cui noi fossimo le scimmie di Roma pagana, non fu per certo quella, per l'arti del bello visibile sì originale, del quattrocento. Era quello il meriggio della civiltà italiana, era l'era avventurosa, in cui principi e repubbliche, tenere dell'onor nazionale, voleano applicati i progressi delle scienze alle industrie novelle ed ai fiorenti commercii.

Perciò l'architettura che si fa sempre l'interprete de' costumi sociali, non divenne la schiava delle antiche rovine di Roma, ma ne studiò gli squisiti ornamenti, che nella corretta lor varietà pareano ispirare a creazioni nuove sempre cosparse della stessa sobria purezza. Applicando allora gli artisti codeste venustissime forme alla gentile ordinanza degli edificii archi-acuti, seppero gettar il seme di un sistema tutto italiano, perchè legato alle tradizioni nostre, seme che se non fosse stato impedito di fruttificare dai ghiacci di un secolo imitatore, come fu il mediceo, avrebbe fatto germogliare con fervida vita un' architettura veramente italiana.

Tanto codesta nobile independenza nello studio delle antichità può considerarsi come il carattere vero del Rinascimento, ch'essa rinviensi fino in quegli scritti ed in quegli uomini stessi, i quali, più vòlti all'archeologia che all'arte, consecraronsi a rinnovare tutte le pretese regole dell'antichità. Leone Battista Alberti, il quale chiamava i gotici edificii che ancor muravansi a' suoi dì, *nuovi delirii d'inezie*, e non vedeva altro bello che nelle vetuste rovine di Roma,

[1] Ora concordo anch'io col signor Taccani, che la storia dei Franchi-Muratori, come ce la raccontano Hope, Ramèe e Stieglitz, non sia che un romanzo architettonico. Avendo anch'io tentato di salire alle fonti, m'accorsi che pochi documenti poteano trovarsi di Franchi-Muratori veramente architetti; e questi documenti erano tutti posteriori alla più bella epoca dell'arte archi-acuta. Intorno poi a quel segreto che volevano serbare sulle maniere del costruire, trovo giustissima la riflessione del predetto signor Taccani *che nell'esercizio di un'arte come la architettura, che deve mostrarsi a tutti, non vi possono essere segreti che tosto o tardi non vengano scoperti*. Taccani, *sulla Storia dell'architettura*, pag. 265.

consigliava però d'aggiungere agli ordini architettonici *nuovi trovati* [1]. Quel bizzarro Polifilo, ovvero Francesco Colonna, nominato da me non ha guari, che fu uno dei primi a mostrarsi studioso della classica architettura in Venezia, come dirò, intanto che descrive nell'oscuro romanzo suo fabbriche rette dalle norme vitruviane, ci presenta e piramidi e capricci che nulla si legano all'antichità, e mostrano la mente che aspira a liberi voli. Fra Giocondo, luce scientifica ed artistica di tutto il quattrocento, Fra Giocondo, che sì ben conosceva il mondo e l'arti vetuste di Roma, e stimava essere nelle discipline de' Latini gran parte dello scibile umano; Fra Giocondo, che scriveva latino per parere più antico, e pubblicava Vitruvio, suo nume, con note eruditissime, egli stesso, quando erigeva il castello Guillon in Normandia, e forse il prospetto del palazzo del Comune a Verona, dimenticava i vetusti ruderi, e con bella independenza seguitava que' modi gentili in cui furono sì eleganti i Lombardi.

Ciò mostra, se non erro, ad evidenza come le antiche tradizioni dell'arte archi-acuta durassero vive nella mente anche degli artisti più innamorati della romana. Quindi anche quando lo stile romano per tutto predicavasi l'unico, essi costruivano con una maniera, direi quasi ibrida, che serbando l'ordinanza latina usa ancora i profili dell'arte archi-acuta. Tre ricchissime opere manifestano ciò limpidissimamente in Venezia. La prima è il presbiterio di S. Zaccaria tutto rabescato di svelti archi-acuti, tuttochè alzato molto dopo la metà del secolo decimoquinto.

CORO DEI FRARI. La seconda è il magnifico chiuso del coro di S. Maria dei Frari lavoro stupendo del 1475, come lo attesta l'iscrizione del fregio. Nei capitelli e nelle cornici d'esso veggonsi annestate con rara leggiadria le forme del medio evo alle più severe norme della costruzione romana. Bella opera veramente, in particolare per le espressive mezze figure de' profeti e de' santi che stanno scolpite a bassorilievo nei riquadri degli interpilastri. Anch' esse nelle parlanti teste risentono un po' ancora lo stile ideale del medio evo, ma le pieghe, e le mani rivelano come lo studio sugli accidenti del naturale fosse di già entrato nella scultura a modificarne le tradizioni.

PORTA DI S. GIOVANNI E PAOLO. Ma nessuna delle due nominate prova tanto lo asserto mio quanto la porta di S. Giovanni e Paolo, ch' è appunto la terza opera di cui intendevo parlare. Gli

[1] Alberti, *Dell'Architettura*. Bologna 1782, pag. 244.



Porta di s. Giovanni e Paolo.

sfarzosi suoi fregi, il rigoglioso fogliame de' suoi capitelli, i tori e le gole delle cornici annunziano l'arte romana, che già s'impodesta dell' architettura e la signoreggia; ma l'arco è acuto ancora e mira a conformarsi alle proporzioni di quelli della chiesa interna. Ho udito qualche architetto ritenere codesta porta come una semplice opera d'imitazione condotta nel cinquecento avanzato a fine di armonizzarsi il più ch' era possibile collo stile di tutto il tempio. Abbiamo però prova irrefragabile che fu alzata prima del 1490, e codesta prova la troviamo in una stampa di Girolamo Mocetto, scolpita appunto in quell'anno. Essa che rappresenta la tanto nota Calunnia d' Apelle, porta nel fondo la piazza di S. Giovanni e Paolo col monumento già eretto al Coleoni in quel torno, e la scuola di S. Marco di già edificata allora. La chiesa poi è tutta rivestita da una facciata di stile lombardesco, ed in mezzo ad essa sta la porta profilata allo incirca come la esistente. Quale fosse la sorte della rimanente facciata su cui correva una galleria, nessuno adesso potrebbe dire: forse fu distrutta, forse rimase sempre un progetto incominciato e non finito mai. Ma che fosse su quella ordinanza incominciato lo raccerta indubitabilmente la porta foggiata, ripeto, nel modo medesimo di quella sussistente. La pongo sotto gli occhi del mio lettore, perchè gli manifesti quello stile di transizione che lega l'arte archiacuta alla romana, o meglio determina il passaggio dall' una all' altra [1].

Ora che, per quanto da me si poteva, tentai d'indicare le tendenze ed il pensiero artistico di questa famosa età, mi si conceda che brevemente discorra sui due Domenicani insigni che ho di sopra nominati; perchè, sebbene poco o nulla in Venezia erigessero, pure a Venezia scrissero molta parte dei libri loro, a Venezia condussero molt' anni della lor vita, e quindi è da presumersi che meglio di tutti valessero a formare il gusto del pubblico e degli

1 È da considerarsi come opera che segna la transizione fra lo stile archi-acuto ed il romano anche l'altare della cappella di S. Pietro ai Frari. Esso dividesi in due ordini di nicchie: nel superiore stanno cinque mezze figure di tutto tondo esprimenti la Vergine con quattro sante. Nell'inferiore sono egualmente cinque figure, ma intere. La nicchia centrale contiene S. Pietro; le altre, quattro santi. La maniera tiene il mezzo fra quella dei fratelli delle Masegne e l'altra dei Bon. Le decorazioni architettoniche poi appalesano quel sagomare incerto che ritenendo le forme archi-acute, vorrebbe ingentilirle colle romane. Nella medesima cappella s' attiene a questo carattere anche il deposito sepolcrale del dotto vescovo vicentino Pietro Miani, morto nel 1464. L'urna su cui vedesi disteso il defunto, è sostenuta da due mensole, su ognuna delle quali va scolpito un angelo posante da una parte sopra un vitello, dall'altra sopra un leone, simboli degli evangelisti Luca e Marco. Cinque statue di santi, forse operate dalla mano stessa che scolpì le accennate dell' altare, rizzansi su altrettante mensole al di sopra del monumento.

artisti sul leggiadro stile del quale devo in questo capitolo occuparmi.

FRANCESCO COLONNA sopranominato POLIFILO

Nacque questo strano, ma grande intelletto, circa il 1433 da un ramo della famiglia Colonna di Roma che s'era ricoverato a Venezia. Come era utile moda de' ricchi Veneziani a que' giorni, pare che Francesco nella prima giovinezza viaggiasse la Grecia e l'Egitto, si recasse a Costantinopoli, poi visitasse l'Italia, e lungamente stanziasse a Roma, da tante svariate peregrinazioni traendo molto e solido sapere. Domenicano a ventidue anni, maestro di lingue nel convento di S. Nicolò a Treviso poco dopo, poi baccelliere a Padova e sin lettore di teologia in quella rinomata Università, si vede come fosse versato in molte discipline, specialmente spettanti all'archeologia. Ma più che tutte l'altre pare conoscesse l' architettura, se dobbiamo giudicarne dal fantastico libro che ci lasciò, il quale chiude tale una profonda cognizione di Vitruvio e della antica arte romana, da chiarire come fossero in lui copiose le cognizioni architettoniche. Per dar rapida idea di codesto libro singolare, non trovo miglior modo che valermi delle stesse eleganti parole di quel forbito e dotto ingegno del padre Marchesi nella succosa vita che del Colonna narrò nella preziosa sua opera sugli artisti domenicani [1]. « Volendo il Colonna, dice egli, con un'opera sola dar saggio de' suoi gravissimi studi e rendere familiari le dottrine vitruviane, fu d'avviso che il metodo cattedratico avria facilmente ributtato certi leggitori schifiltosi e svogliati, i quali amano addivenire o piuttosto parer dotti senza fatica. Ideò pertanto e scrisse un romanzo artistico, cui pose un nome greco sesquipedale da atterrire, non che il terso e gentile Annibal Caro, ogni più coraggioso leggitore: *La Hypnerotomachia di Poliphilo*, ossia *Pugna di amore in sogno.* Nel qual sogno, quanto mai dire si possa fantastico e bizzarro e lungo, più che non è certamente il sogno ordinario, finge aver veduti tutti quegli oggetti di belle arti che ci vien descrivendo, e gli sieno accaduti tutti quei casi amorosi i quali occupano non meno di un grosso volume in folio. Per certo che

[1] *Memorie dei più insigni pittori scultori e architetti domenicani.* Firenze 1845, tom. I. pag. 371 e seguenti.

la Hypnerotomachia posta in versi non cederebbe al Morgante maggiore del Pulci, al Ricciardetto del Fortiguerri e all'Orlando Furioso dell'Ariosto e del Berni: ma ciò che vince veramente la pazienza di tutti, è lo stile fidenziano e pedantesco col quale si consigliò di velare le arcane dottrine e gli amori lascivi del suo Polifilo, onde il sonno grava troppo sovente gli occhi de' leggitori ».

Il dotto scrittore domenicano proseguendo a discorrere del Colonna, tenta liberarlo dall'accusa che gli dà il P. Federici e più che tutto le parole della stessa Hypnerotomachia, vale a dire, che egli fosse preso di illecito amore per quella sua Polia ch'è la eroina del romanzo. Il P. Marchesi vorrebbe invece in quel libro intravvedere un senso allegorico mirante ad un alto segno. Egli crede che la Polia per cui Polifilo delirava lubricamente, non sia altro che lo studio dell'antichità da lui amato; e vede senso morale e filosofico anche dove il rilassato romanziere offendeva più che un poco l'abito che vestiva e il buon costume. Intanto che noi lodiamo il pio intendimento del P. Marchesi, confessiamo sinceramente di non essere del suo avviso, perchè non ci pare che ove sono nobili mire sia necessario insozzarle con laidezze invereconde. Del resto ciò nulla giova al nostro scopo, imperocchè a noi importa considerare il Colonna unicamente come architetto.

E come architetto nel suo romanzo si mostra dotto ed immaginoso quanto più si possa esserlo, giacchè non v'ha magnificenza d'arte ch'egli non descriva, e sempre con una rara perizia ed uno straordinario sentimento dell'antichità classica. Senonchè a me non par vero ciò che afferma il Temanza nella vita di lui [1], ch'egli cioè delle norme antiche fosse sempre fedele osservatore, imperocchè in quelle sue descrizioni di moli straricche e pomposissime nè segue sempre il latino precettista, nè ci presenta monumenti conformi a quelli dei Romani. Per esempio, sulla vasta piramide di millequattrocento gradi ch'egli finge d'aver veduta, pone ed un obelisco di marmo libico con una statua girevole sulla cima, e scale artificiose, e basamenti storiati con faragginose composizioni a bassorilievo, cose tutte di cui l'antichità non ci porge riscontro. Egualmente nelle terme che prende a descrivere, vede, e figure ottangolari e colonne quadrangole ed altre ofitiche che non solo non ci è dato rinvenire nelle notissime terme antiche, ma neppure in nessun altro edifizio di Grecia e di Roma. Vero è che

[1] Temanza, *Vita di Polifilo*, pag. 8 e seg.

le regole di Vitruvio son ricordate e riprodotte di spesso, ma sempre con grande independenza di concetto come d'uomo che sa valersi della libertà, senza farla degenerare in licenza. Si vede ch'egli pure era un figlio di quel secolo nell'arte sì francato da fascie misere, il quale anche studiando ed adorando Vitruvio, non voleva tener schiavo il pensiero.

Questo balzano, quanto dotto ingegno, morì il 2 ottobre del 1527 nell'età di novantaquattro anni, ed ebbe l'onore di privato sepolcro e di solenne iscrizione nel chiostro di S. Giovanni e Paolo dietro la chiesa. Ci mancano prove ch'egli alcuna opera architettasse, e quindi noi, per non dilungarci dal nostro scopo, non ci faremo ad analizzare le invenzioni da lui descritte. Volgeremo invece a parlare dell'altro Domenicano, il quale ebbe ben più di lui mente e mano vantaggiose all'architettura veneta; intendo accennare a

FRA GIOCONDO

Se è da tenersi esagerazione de' biografi l'opinione che questo insigne cenobita facesse rivivere tutta la greca e la romana sapienza nell'arte di fabbricare, è fuor di dubbio però che fu ingegno vastissimo specialmente nella tecnica architettonica. Noi nol verremo disaminando nelle altre parti dello scibile ov'era valoroso tanto, che meritò da' contemporanei nome di *Fenice degli ingegni* [1]. Quindi il molto che egli fece a pro della letteratura e della archeologia, lasceremo narrare al Temanza, e più all'ultimo erudito suo biografo, il P. Marchesi, che nella citata opera ne stese accuratissima vita. Noi che dall'arte non dobbiamo uscire parleremo dei meriti suoi verso l'arte.

Pare che nascesse in Verona nel 1430. Assai giovane vestì l'abito domenicano; visitò l'Italia e fece lunga dimora in Roma, ove, al dir del Vasari: « *diè opera alla cognizione delle cose antiche, cioè non solo alle fabbriche, ma anco alle iscrizioni antiche che sono nei sepolcri, ed*

1 Nel secolo XV le fenici metaforiche non erano per certo tanto rare quanto la favolosa dell'Arabia, perchè a molti de' dotti d'allora codesto appellativo si prodigava. Nè questo solo, ma altri del paro esagerati; così che, per esempio, sulla tomba di quel mediocre erudito ch'era Bernardo Roselli, scriveano i nepoti *Monarca della Sapienza*. L'adulazione sui sepolcri venerati fu vergognosa sempre, ma nel secolo XV fu svergognata senza misura; miserabile eredità accettata senza riserve dai classici dell'epoca imperiale.

all'altre anticaglie; e non solo in Roma, ma nei paesi all'intorno, ed in tutti i luoghi d'Italia, raccolse in un bellissimo libro tutte le dette iscrizioni e memorie, e lo mandò a donare, secondo che affermano i Veronesi medesimi, al magnifico Lorenzo vecchio de' Medici ». Nel 1496 passò in Francia ove pubblicò le lettere di Plinio il giovane dedicandole a Luigi XII, poi costrusse il mirabile ponte di Nostra Donna, maraviglia di solida eleganza. Secondo il Vasari *fece altre infinite opere per quel re in tutto il regno,* ma non dice poi quali fossero. I francesi scrittori gli attribuiscono il castello di Gaillon in Normandia, ora per gran parte distrutto, e di cui un pezzo fu trasportato a Parigi. Il quale se è suo veramente, non può negarsi che in mezzo alla viva adorazione che egli professava verso gli antichi ruderi non serbasse un'indipendenza mirabile di pensiero e di gusto. L'opera non è altrimenti gotica, come mal dissero i suoi biografi, ma invece di quel carattere lombardesco che noi diciamo Rinascimento. E codesta indipendenza è ancor meglio provata dall'altro edifizio che tiensi da lui diretto in Verona, il Palazzo cioè del Consiglio nella piazza de' Signori, modello di gentile eleganza, ove non traspare ombra di imitazione dell'antico.

Dopo il 1506 pare che fra Giocondo fosse richiesto dalla repubblica veneta per consiglio su molti lavori idraulici di grave importanza. Fra i savii avvisi dell'illustre domenicano v'era pur quello di sfogare il canale allora nuovamente cavato, detto il Brentone, nelle lagune, a fine che non fosse di troppo tardata la via alle molte acque che in tempo di piena doveano per quello defluire. Ma la repubblica ebbe paura accadesse per tale operazione lo interrimento delle sue predilette lagune, e volle piuttosto sommersi i territorii di terraferma che danneggiata Venezia: fatale errore di giudizio, che portò per secoli infiniti danni all'agricoltura e all'industria di due floride provincie, e che solo negli ultimi anni fu tolto in parte, a mezzo del taglio di Conche che sfoga le acque della Brenta e del Brentone nella laguna, senza per questo lasciar temere che si mutino in terraferma i bassi fondi della laguna stessa.

Due anni dimorò fra Giocondo in Venezia, e pare che allora, lasciato l'abito domenicano, vestisse quello de' Francescani. In quel frattempo la repubblica minacciata di rovina dalla Lega di Cambrai adoperava fra Giocondo per le fortificazioni di Trevigi, le quali riuscirono così opportune che, sebbene compiute con terra e piote in gran fretta, pure Carlo V, quando nel 1532 passò di là, le contemplava ammirando: « Nuovi baluardi alle nuove mure

(così il Tipaldo nel suo Elogio di fra Giocondo [1]), nuova acqua ai nuovi fossi, raccolta da nuove trombe che la ritenessero minacciosa, poi la lasciassero sgorgar subito ad allagare per lo spazio d'un miglio la circostante campagna. Magistero possente, il quale rammenta i prodigi che sulla terra dei giganti favoleggiati creò nel fervore della scienza magnanima dalla pietà della patria innalzato sopra sè stesso, Archimede. E l'acqua nelle trombe raccolta, e pei campi intorno vomitata, due volte respinse i nemici incorrenti ». Nel 1511 fra Giocondo pubblicava la sua edizione di Vitruvio aggiungendo molte annotazioni, e la dedicava a quel forte pontefice ch'era Giulio II, il quale sembra per altro che assai scarsamente lo retribuisse.

FONDACO DEI TEDESCHI. Ma la fatica, la quale meglio attesta quanto fosse valente fra Giocondo nell'architettura civile, è il Fondaco dei Tedeschi, grandiosa costruzione dappresso al Ponte di Rialto. Quel sito che da molto tempo serviva a ricetto delle merci e de' negozianti tedeschi, che nel medio evo numerosissimi si portavano a Venezia per ragion di traffico, tutto si incendiò nel febbraio del 1504. Il Senato, cui molto premeva tenersi amica una nazione la quale giovava d'assai il veneto commercio, ordinò si ricostruisse in più ampia e regolar forma, ed a tal uopo scelse ad architetto il nostro fra Giocondo: almeno se è vero il distico latino stampato da Pietro Contarini nel suo poemetto elegiaco in lode di Andrea Gritti ove descrive come nel 1517 ritornasse in Venezia quel valoroso che fu poi Doge [2]. Badando però ad una carta che è nell'ufficio de' Pregadi (1519, 19 giugno) ed ai Diarii di Marino Sanuto [3] dovrebbesi tenerne autore Girolamo Todesco, perchè in que' documenti è detto che dal Senato era stato approvato il modello di quest' ultimo. Per dir vero, le ora enunciate testimonianze mi si mostrano più degne di fede che non il distico d'un poeta; il quale, anche contemporaneo, era poi sempre poeta; quindi cervello un po' balzano ed anche poco curante della più scrupolosa esattezza storica, come per lo più si manifestano i figli d'Apollo. E un' altra osservazione mi guiderebbe a non credere alzata da fra Giocondo la fabbrica in discorso. Se era suo il castello

1 *Elogio di fra Giovanni Giocondo letto nell'11 agosto 1839 nell'Accademia di Belle Arti a Venezia*. Venezia 1840.

2 Il distico è questo:

Teutonicum mirare forum spectabile fama
Nuper Jucundi nobile fratris opus.

3 Sanudo. *Diarii*, tom. VI, pag. 120. Andiamo debitori di codesta notizia al diligente Cadorin che la accennò nel suo bel lavoro più volte citato (*Pareri*, ecc. pag. 144).

Gaill on in Normandia; se a lui deve attribuirsi il palazzo del Consiglio a Verona, come è possibile tenerlo architetto del Fondaco? Troppa corre differenza nello stile così dell'insieme che de' particolari, fra quelle costrutture e la veneziana, per ritenerle lavoro d'una stessa mente. In esse tutte le gentili grazie del Rinascimento; qui invece posatezza e gravità, e secchezza fin arida nelle modanature. In esse uno stile che si informa del fare bramantesco, e lombardesco, qui una sesta che presagisce il Falconetto, e le spolpate sue linee. In onta di questi dubbii, essendo però il Fondaco come ora sta contemporaneo a fra Giocondo, e valendo ad attestare la condizione dell' architettura pubblica in Venezia allora, stimo opportuno di continuarne l'esame.

L' edifizio è isolato, di figura non perfettamente regolare, non avendo potuto l'architetto uscire dagli antichi limiti. La fronte guarda sul Gran Canale, e nel piano terreno si compone d'un ampio atrio a cui approdano le barche pel carico e scarico delle merci. Un lato corre lungo il rivo detto del *Fontego*, gli altri due rispondono sulle pubbliche strade, ed hanno botteghe appigionabili. Nel centro vi sta il cortile circondato da portici sorretti da piedritti. Nel lato prospettante la strada che sbocca al tragitto detto del Buso, trovasi l'unico ingresso da terra, decorato da una porta che il Selva nelle Fabbriche di Venezia disse magnifica, sebbene si mostri magra ne' suoi profili, e sia rimpiccolita da quell'attico corniciato che sostenta il leone della repubblica. Questa porta non risponde al centro del cortile; sconcezza di cui forse non è da accagionarsene l'architetto; il quale di certo sarà stato stretto a ciò da qualcheduno di que' comandi imperiosi del capriccio o del comodo de' committenti che bisognerebbe far pubblici colla stampa, perchè rimanesse il disdoro a chi di ragione. « Sarebbe da desiderarsi, scriveva assennatamente il Selva, (che le due ali della facciata che fiancheggiano l'atrio fossero alquanto più rilevate, perchè non arrivano nemmeno a contenere l'aggetto dell'imposta delle arcate d'esso atrio ». Nei tre piani superiori girano gallerie d'intorno al cortile; regolari sì, ma disadorne e grette troppo. Regolari egualmente ne sono i prospetti esterni ed interni poichè in tutti ricorre la cornice principale, ed altresì quelle che dividono i piani. Le finestre di meschino profilo invero, pure si mostrano simmetricamente disposte; quindi è che l'insieme apparisce d'una nobile semplicità, la quale per certo non lasciava desiderare altra volta una maggior decorazione, perchè tutti i ripieni delle pareti portavano freschi insigni di Giorgione e di Tiziano, che l'età ed anche gli uomini hanno quasi per intero distrutti. Agli

angoli del prospetto sull'acqua alzavansi un tempo due torriccelle in cui stavano due importanti iscrizioni. Quando or sono poch' anni tutto l'edifizio si ristorò, s' abbatterono le torriccelle per surrogarvi merlature uguali alle già esistenti, si distrussero l'iscrizioni, e quel ch'è peggio si smantellarono due stupende figure del Giorgione ch' erano fra le meglio conservate. Il Zanotto, nell' accennar questo fatto nelle note alla illustrazione del Selva [1], ne chiedeva sdegnosamente la ragione. Egli al par di me la sapeva, e non volle dirla, per non aggiungere una colpa di più alle molte de' moderni ristoratori di vecchi edifizii.

Pare che il *nemo propheta in patria* si avverasse talvolta anche per fra Giocondo; imperocchè oltre al non aver veduti i suoi consigli eseguiti per lo sbocco del Brentone, ed essere stato posposto il suo disegno del Fondaco a quello di un artefice di minor merito, dovè tollerare un rifiuto quando trattossi d' alzare altro pubblico edifizio a Rialto. Incendiatesi nella notte del 10 gennaro 1515, tutte le fabbriche pubbliche che colà servivano di emporio alle merci, deliberò la repubblica, sebbene il danno fosse gravissimo, di rifarle al più presto. A tal fine richiese fra Giocondo di un disegno, e questi preparollo grandioso quale a Venezia d' allora conveniva, progettando il rifacimento di tutta quella contrada e del ponte stesso. Se ascoltiamo il Vasari par che riuscisse il più bello, e più ben accomodato del mondo, perchè egli dice nella lunghissima descrizione che ce ne lasciò *non potersi immaginare, nè rappresentare da qual si voglia più felice ingegno o eccellentissimo artefice alcuna cosa nè più bella, nè più magnifica, nè più ordinata di questa.* Ma la repubblica avea l' erario esausto, e non poteva intraprendere tanta opera, quindi accolse il progetto d' altro architetto il quale, sebbene di lunga mano inferiore al valente domenicano, avea saputo offerire disegno più semplice e meno dispendioso. Questo fu lo Scarpagnino di cui dovremo ragionare fra breve. Il Vasari grida parole di spregio contro questo povero Scarpagnino, e contro il Senato che rifiutando l' opera di fra Giocondo alzava quella del suo fortunato competitore, senza badare che se il disegno di fra Giocondo fosse stato quale egli veramente ce lo descrive, non una, ma mille ragioni avea la repubblica di escluderlo, giacchè di impossibile esecuzione, a causa della alterazione ch'era necessario portare ai rivi che circondano Rialto [2].

1 *Fabbriche di Venezia*, tom. 1, pag. 112.

2 Veggansi a questo proposito le assennate osservazioni del Selva che accompagnano la sua illustrazione delle fabbriche di Rialto, e si concluderà che il Vasari scriveva la vita di fra Giocondo a caso, o sopra inesatte relazioni.

Irritato il valente Domenicano di non vedersi prescelto, o piuttosto di essere posposto ad artefice tanto inferiore, abbandonò Venezia e si indirizzò a Roma, ove allora saliva al soglio pontificale Leone X. Morto frattanto Bramante, venia fra Giocondo eletto ad assistere Rafaello nel difficile incarico di architetto di S. Pietro. Pare che dopo avere a codesto ufficio servito più anni, tornasse quasi nonagenario a Verona, e quivi chiudesse i suoi giorni, sebbene non manchino biografi che lo fanno morire in Alemagna presso l'imperatore Massimiliano « alla quale opinione non si può facilmente aderire, dice il più volte lodato P. Marchesi, sembrando inverosimile che questo frate nonagenario, lasciata Roma ove dalla liberalità di Leone X avea conseguito onore e premio, andasse a cercare nella lontana Germania il sepolcro ».

Per certo i due indicati Domenicani, se molto coll'esempio non giovarono l'arte veneta, dovettero per altro influire colla autorità e forse col precetto su quegli architetti loro contemporanei sui quali ora fermeremo il discorso.

GIORGIO SPAVENTO

Fu un ingegnere della repubblica, operante, a quanto pare, sul finire del secolo decimoquinto, giacchè per la prima volta lo vediamo ricordato quale proto dei procuratori di S. Marco nel 7 marzo del 1499: ed attendeva allora a riparar la chiesa di S. Marco ed anche la sala del Consiglio che da un canto minacciava ruina [1]. Nel 1501 presentò all'ufficio del Magistrato del Sale un modello sì acconcio per costruir di pietra il ponte di Rialto, che gli venne data commissione di rifarlo; ma per qual causa ogni cosa rimanesse sospesa sino al Da Ponte, nessuno saprebbe dire. Nel 1505 lo Spavento fu vero terrore agli scarpellini ed agli erbajoli che aveano le lor case e botteghe di legno sulla piazza di S. Marco, perchè egli sgombrò il terreno da quelle bicocche. Nell'anno seguente rinforzò la diga del porto di Malamocco, e diè mano a' lavori opportuni per la conservazione della laguna e per i necessarii ripari al littorale; ed ognuna di queste opere così acconciamente condusse che meritò d'essere eletto soprantendente ai lidi. Nè per questo tralasciava d'occuparsi di architettura civile, perchè dopo il 1503 lo vediamo vegliare alla chiesa di S. Salvatore di cui murò la

1 Cadorin, op. cit., pag. 165.

cappella maggiore [1], opera che per la morte sopravvenutagli pochi anni dopo, fu compita, come diremo, da Tullio Lombardo. Nel sette lavorò nella sala d'Udienza e nella fabbrica della Cancelleria, e nell'otto perfezionò codesti stessi lavori. Dopo di quest'ultima epoca ci mancano i riscontri, forse perchè allora cessò di vivere.

NICOLO' PAINI

Contemporaneo dell'or nominato ebbe larga stima a' suoi di, ma fu poi dimenticato dai posteri. Fu eletto proto all'ufficio del Sale dopo la morte di Domenico Bianco suo predecessore. Condusse gran parte della vita fra le guerre di mare e di terra, e si mostrò valoroso specialmente in quella che Venezia sostenne contro i Ferraresi nel 1482. Il Consiglio lo premiò di fatiche tanto onorate decretando che si godesse perpetuamente la soprantendenza all'ufficio del Sale, senza che si potesse di là rimoverlo mai, eccettuato il caso che per avventura commettesse azione disonorevole. Ignoriamo veramente quali edifizi egli dirigesse, ma finchè gli durò la vita dovette di certo attendere ai pubblici. Morto già nel 1492 gli fu sostituito ai 20 d'agosto

BARTOLOMMEO BUONO

Per molto tempo i veneti scrittori confusero quel Bartolommeo che alzò e scolpì la porta della Carta, e di cui noverai tutte le opere note nel precedente capitolo, con l'altro di cui qui parlo. E sì che bastava badare come quest'ultimo Buono, essendo morto nel 1529, non potesse altrimenti essere autore d'un'opera eretta ottantasei anni prima, quale è la porta della Carta condotta nel 1443: ma la critica e l'attenzione non erano le più belle prerogative de' vecchi cronacisti.

Questo uomo, che tutte le carte pubbliche ci provano stimabile per animo come per ingegno, tanto si rese benemerito della pubblica causa, che la repubblica nel 1493 gli accrebbe di venti ducati d'oro il solito assegno che era prima di novanta [2].

1 Moschini. *Guida di Venezia*, tom. I., pag. 543.

2 È curioso che fra le incumbenze che il Senato ingiungeva al nostro Buono v'era pur quella di *solecitar i depentori*: prova non dubbia che anche a quei tempi i pittori non erano sempre le persone più docili e più operose del mondo.

Nel 1496 la Signoria inviava Bartolommeo ad accompagnare, quale ammiraglio, Melchiorre Trevisan, quel forte che capitanando le navi della repubblica, le condusse tante volte a vittoria contro de' Turchi. Ciò manifesta come il nostro architetto fosse nelle cose di guerra valentissimo, e forse la architettura navale conoscesse al paro della civile. Tornato già a Venezia nel 98 ebbe l' ufficio del capitano dei Provveditori del Consiglio dei Dieci. Nel 1509 acconciò la torricella del palazzo per ordine dello stesso Consiglio. Dopo quell' epoca compì il campanile di S. Marco, aggiungendo la cella delle campane, l' attico ed il pinnacolo; opere solide e d' un severo carattere. Sarebbe più gradita all' occhio quella cella se le colonne e gli archi che la formano fossero fiancheggiati da pilastri meno grevi e da trabeazione meno massiccia: essa è precisamente alta quanto le colonne senza la base, esagerazione di robustezza che impesantisce forse di soverchio la già troppo pesante torre.

ALTARE IN S. ROCCO. Altri lavori importanti gli attribuisce il Sansovino nella *Venezia descritta*, fra i quali la fronte interna della chiesa di S. Rocco e la cappella maggiore, opere che pare compisse prima di farsi comandante di nave, vale a dire, nel 1495. Il magnifico altare però, ch' è la parte degna veramente di considerazione di questa cappella, fu lavorato da certo Venturino squadratore sotto la direzione del nostro Buono. Sopra tre gradini sorge la mensa, il cui parapetto si mostra ricchissimo per scelti marmi. Un basso piedestallo regge le quattro grandiose colonne, sul cui sopraornato si involta l'arco che contiene l' urna. Altro arco coronato da cornice raccoglientesi nella parte di mezzo in un frontespizio chiude questo nobile altare. Il sepolcro del Santo sfarzoso di ornamenti e di storie a basso rilievo, porta nel mezzo la statua di S. Rocco lavorata dallo stesso Bartolommeo; opera savia sì, ma fredda, e povera di quella casta espressione con cui sapevano ingemmare i loro marmi gli scultori del quattrocento. Nelle nicchie dei due intercolonnii laterali all' arca stanno le statue dei santi Pantaleone e Sebastiano, entrambe scolpite forse da Francesco, detto il Moschino, figlio a quel Simeone Massa da Settignano, di cui il Vasari scrisse la vita. Le due superiori che pur rappresentano santi, sono del Massa padre di lui.

Si dicono dal Temanza lavori di Bartolommeo anche le tre statuette ch' erano sull' altar maggiore della demolita chiesa di S. Giminiano, ora trasportate nella I. R. Villa di Strà. Vien attribuito a lui anche il modello primo della Confraternita di S. Rocco, alla quale opinione s' oppongono ed il Soravia e Don Sante della Valentina, volendoci essi provare coi documenti alla mano, come il Buono non

fosse che un semplice esecutore d'altrui progetto. Vedremo però nel seguito di questo capitolo essere verosimile che egli anzi ne sia stato il primo inventore.

PROCURATIE VECCHIE. Ma senza dubbio egli ebbe gran parte nella suntuosa mole delle vecchie Procuratie, elegante tipo del magnifico vivere dei patrizii d'un tempo, e festoso ornamento della più bella piazza del mondo. Esiste un documento riportato per intero dall'erudito Cadorin, nel quale si fa contratto con maestro Guglielmo e maestro Rocco, perchè imprendano il lavoro di quelle Procuratie lavorando *le piere secondo quelle de le prime case che sono fatte appresso el horologio,* col patto però che se non saranno obbedienti all'architetto dirigente, Maestro Buono, sia in lui la facoltà di cacciarli e di surrogare altre persone. Ma quelle *prime case* che si voleano continuare erano l'opera di Pietro Lombardo, e per questo il Cadorin ritiene non essere stato il nostro Buono se non il direttore dell'opera, e nulla più.

Pare senza dubitanza che prima del citato decreto del 1517, esistessero i due primi ordini delle vecchie Procuratie, e ciò viene bastantemente provato dal dipinto di Gentile Bellini, che vedesi all'Accademia delle Belle Arti, operato nel 1496, in cui le Procuratie son figurate a soli due ordini. Ora dunque è da credere che l'opera affidata al Buono fosse unicamente il terzo ordine colla cornice e le merlature, aggiunta, che, a dir vero, vale da sola a provarlo architetto valente.

Ma chi sarà poi l'autore dei duo ordini inferiori, che furono costrutti tanto innanzi al 1517? Forse Pietro Lombardo, ch'era proto al Magistrato del Sal, e che avea già murato le case vicine all'Orologio: forse anche lo stesso Buono, quando era giovane. Queste mi pajono le ipotesi più probabili e non l'altra del Cadorin, il quale, per conciliare le date colle asserzioni degli storici affermanti il Buono essere autore di tutte le Procuratie, credette che i due ordini primi si debbano tenere del Bartolommeo, autore della porta della Carta, il cui nome simile a quello del nostro architetto trascinò in tante confusioni gli scrittori delle veneziane cose. Per decidere la difficile quistione, il dotto Cadorin si appella ai maestri di architettura, ma i maestri di architettura gli risponderanno come la congettura di lui si fondi sull'impossibile, imperocchè il Bartolommeo della porta della Carta lavorò sempre secondo lo stile malamente chiamato gotico, e non potea per conseguenza da un momento all'altro cambiarlo per valersi del romano che allor rinasceva, e che l'artista di cui mi intrattengo, seguitò costantemente.

Sarebbe da domandarsi come vi sia tanta differenza di stile fra le modanature di queste Procuratie e quelle che veggonsi nella ricordata cella del campanile: e perchè quelle si mostrino sì gentili, queste tanto severe ed ardite, se pur son l'opera d'uno stesso artefice. Ma un simile fatto si spiega appunto col ricordato decreto del 1517. In quello è affidato tutto il lavoro di scultura attinente alle Procuratie a quel Guglielmo Bergamasco, valente scalpellino ed architetto egli stesso, col patto però che ne fosse l'unico direttore il nostro Mastro Buono. Di fatto, quando si guardino tutti e tre gli ordini delle Procuratie, vi si indovina quella gentile, e direi quasi, gaja maniera di scolpire, che fu sempre bel pregio del Bergamasco.

Da tutto il narrato ne verrebbe che la fatica del Buono si limitasse alla semplice ordinanza generale e alla direzione statica del lavoro. Comunque sia la cosa, è senza dubbio cotesto un edifizio pregevolissimo e che merita tutta l'attenzione dell'architetto. Destinato ad abitazione dei Procuratori di S. Marco, esso già rivela nella elegante sua fronte come dovesse servire ai numerosi magistrati e dame che ne'giorni di pubblica festività erano chiamati a farsi privilegiati spettatori nelle pompe sacre e profane della repubblica. Il piano terreno presenta un portico di cinquanta archi sorretti da pilastri quadrati, e si distende sulla piazza della torre dell'orologio sino al lato ove stava la demolita chiesa di S. Giminiano, a cui s'univa col mezzo di cinque altre arcate sulla fronte occidentale. Il secondo e terzo ordine consta d'una serie d'archi minori ad uso di finestre, sorretti da gentilissime colonnelle corintie canalate, su cui posano i più gai capitelli che veder si possano. A ciascun arco del portico inferiore rispondono due de' superiori; disposizione che forzando una parte delle colonne a posar sul vuoto fa gridare anatema ai doganieri dell'arte, i quali ogni più venusto concetto vogliono suddito della regola. Il buon senso del popolo, che sa come gli archi sien fatti per sostenere, non sente la proclamata barbarie, ed applaude al grazioso effetto di quelle piccole arcate, e a quell'apparenza quasi di loggia continua che mostrasi accomodatissima a chi intende godere dei pubblici spettacoli. In ogni ordine ricorre una trabeazione ch' io non dirò maestosa, come il Cicognara la proclamò, ma che divide con ben attagliato riposo un piano dall'altro. Non so per altro lodare il sistema tenuto sempre dalla architettura lombardesca, di far che due parti essenzialissime della trabeazione, come sono il fregio e la cornice, servano di davanzale alle finestre. Se queste due membrature figurano le grossezze dello impalcamento

de'piani, come possono mai aver apparenza di semplici parapetti, o sì veramente lasciar credere che le finestre superiori si prolunghino sino al pavimento? Piuttosto era meglio far correre nella divisione di ciaschedun piano il solo architrave od una cornice architravata, ed ornare il davanzale con balaustri o ripari accomodati a guisa d'un vero appoggiatoio.

Grandioso è il cornicione che corona tutto l'edifizio; e vi fanno bellissima mostra quegli occhi circolari che danno luce alle stanze a tetto. Sopra quel cornicione corre a mo' di merlatura una serie di acroterii a cui si infrappongono vasi, i quali accrescerebbero il decoro dell'edifizio se avessero men pesante profilo. Questo difetto non si rimarca di certo nelle altre parti ornamentali peccanti piuttosto per magrezza e per monotonia. In tutti quei numerosi membretti delle varie cornici v'è poco meno che uniformità e talvolta anche confusione. Bello però apparisce l'accorgimento dell'architetto che negli architravi dei tre ordini pose le fascie inclinate indietro, onde farne meglio spiccare l'aggetto.

GUGLIELMO BERGAMASCO

Poichè di questa grande opera del Buono vedemmo esecutore Guglielmo Bergamasco, non incresca ch'io ne raccolga brevemente le notizie, tanto più ch'egli non si mostra nella storia dell'arte veneta come semplice lavoratore di marmi, ma invece come scultore ed architetto di prim' ordine. Pare ch'egli cominciasse ad aver nome sul principiare del secolo decimosesto, e l'avesse da prima qual semplice squadratore, giacchè come tale è designato in tutte le carte pubbliche che parlano di lui. In fatti nel decreto più volte citato del 1517, figura soltanto in qualità di esecutore dell'altrui concetto. Ma in que' tempi gli scalpellini erano così innanzi nell'arte, che si teneano valenti anche in architettura; e difatti il nostro Guglielmo, forse durante ancora il gran lavoro delle Procuratie, fu chiamato ad architettare e ad ornare l'altare magnifico di S. Maria Maddalena nella or demolita chiesa de' Servi, e che fu poi trasportato a S. Giovanni e Paolo.

ALTARE DI S. GIOVANNI E PAOLO. Verde figlia a Mastino della Scala signor di Verona, e moglie di Nicolò di Este, Marchese di Ferrara, morta nel 1374, ordinò col suo testamento di essere seppellita nella chiesa de' padri Serviti a Venezia, a piedi d'un altare

col suo censo eretto, il quale fosse consecrato alla Penitente di Magdalo. Ignorasi per qual causa sino al 1523 non fosse dato corso al pio legato. Ma fatto è che i Procuratori de'Citra, che ne erano i commessarii, solo in quell'anno allogarono a Guglielmo Bergamasco il lavoro, stipulando contratto che ancora esiste, per la somma di ducati 145 di sola fattura, giacchè essi avrebbero somministrato il marmo necessario. L'altare formasi d'un grande arco sorretto da due colonne, nel mezzo del quale stava una statua della Maddalena, ora trasportata in altro altare. Nobile ne è l'invenzione, e quantunque crudette, pure eleganti le sagome.

CAPPELLA EMILIANA. Conoscendo da quest'opera quanto fosse avanzato nell'arte il nostro Guglielmo, altro lavoro gli affidarono gli stessi Procuratori de' Citra, di un' importanza assai maggiore dell'accennato. Fu desso la cappella Emiliana nell'isola di S. Michele di Murano, la quale ben disse il Temanza meritar piuttosto nome di tempio, giacchè ha circa venti piedi di diametro, ed è una delle più ricche ed eleganti opere di quella età. È di figura esagona, con due lati però disuguali, quello cioè dell'altare principale e l'altro della porta d'ingresso, ambidue di qualche poco maggiori degli altri. Ognun dei lati è decorato da colonne canalate sopra piedestallo, le quali reggono il cornicione ricorrente tutto d'intorno. Serve questo d'imposta a sei archi che formano sei cappelline. Una cupola rotonda copre cotesto poligono, ed è doppia con differente altezza, essendo l'interna di cotto, la esterna di pietra d'Istria scompartita a grandi squame. Così fatto tempietto aderisce con un lato alla chiesa di S. Michiele, con un altro alle fabbriche vicine, e gli altri quattro offrono porte e nicchie e finestre ornatissime, d'uno stile però un po' incartocciato che per nulla si mostra degno della pura scuola seguita da Guglielmo. In cadaun angolo saliente, v'è una colonna striata posta sopra piedistallo e serrata ai fianchi da due alette: al di sopra della colonna risalta tutta la trabeazione. Un tale partito piaceva assai al nostro autore, perchè lo vedremo ripetuto in altre sue opere, ma non ci pare lodevole, perchè fa apparire magre così le colonne come il cornicione. L'ordine usato è quel composito sì famigliare ai Lombardi, ed in cui seppero rinvenire tanto svariata eleganza, accresciuta qui dall'entasi fino al terzo della colonna stessa. Nell'interstizio fra la chiesa e la cappella schiudesi un atrio pentagono formato da colonne joniche a tortiglio, sul cui sopraornato si involta un cupolino, anche questo gentile come il resto dell'opera, la quale sarebbe perfetta se presentasse minore magrezza ne'profili, ed una maggior temperanza nei fregi esterni ed interni delle cartelle e dei titoli.

PALAZZO DEI CAMERLINGHI. Il Temanza ravvisa lo stile del Bergamasco anche nel palazzo dei Camerlinghi, e per questo glielo attribuisce, e forse a ragione, perchè le modanature d'assai si avvicinano a quelle dell'opera ora descritta. Questo edifizio fu compito nel 1525, regnante Andrea Gritti, come attesta la iscrizione posta in un lato della fabbrica, e fu destinato ad abitazione dei tesorieri dello Stato che si dicevano Camerlinghi. Tuttochè irregolarissimo fosse il terreno conceduto all'architetto, pure egli seppe trarne la maggior possibile regolarità nella pianta, inscrivendo un perfetto quadrato nel corpo maggiore, e facendo cadere in un angolo tutto il fuor di squadra. L'area del quadrato è divisa in mezzo da una galleria che introduce a spaziose stanze. Una comoda scala guida prima alla detta galleria, indi ascende agli appartamenti superiori coperti da vôlte. Il prospetto maggiore ai piedi del ponte di Rialto, nel suo insieme è magnifico. Nel piano inferiore v'è una bella porta ad arco trionfale di svelta proporzione, ed a cui non manca che un sopraornato men secco e men gretto, per apparire ingresso degno ai custodi del pubblico erario. Non egualmente felice partito sono i rapporti dei magazzini terreni colle finestre a mezzanino che vi stan sopra; quelli cogli archi così scemi e disadorni simigliano cavee per le fiere degli anfiteatri; queste essendo tre per ciascun lato ed unite, essendo inoltre grandissime e rettangole, fanno a calci col sistema arcuato tenuto in tutte l'altre finestre, poi lasciano in apparenza troppo forata, e quindi debole la base dell'edifizio. Nei piani superiori le finestre arcate portano ornato il loro archivolto che posa sopra pilastri. Esse sono bifore nel mezzo, trifore nei lati; non lodevole concetto perchè toglie al centro della fabbrica una medietà vuota. Nei due primi piani i lati dell'edifizio presentano due pilastri corintii per parte, eleganti nel pian terreno, tozzi nel superiore. Negli interpilastri è pur contenuta una finestra arcata. Nel terzo piano i pilastri si mutano in lesine che reggono il gran cornicione, veramente ricco e magnifico, e che più apparirebbe grandioso se inopportunamente non risaltasse sopra le lesine, vezzo solito del Bergamasco. Meriterebbero lode anche le due trabeazioni inferiori se la cornice non andasse affastellata de' membretti uguali e monotoni, e se nel fregio si fosse variato l'ornamento di quelle corone e di que' festoni stucchevolmente uguali in tutti e tre i piani. Più forse elegante apparisce il prospetto del lato minore, tuttochè vi ricorra la stessa distribuzione che in quello maggiore; ma lo avervi tolti que' brutti magazzini terreni, e quelle pesanti finestre rettangole, e surrogato invece finestre arcate lunghissime, dà all'opera snellezza leggiadra, fatta

anche maggiore dall' insieme di quella facciata che risulta di quasi due quadrati per altezza.

ALTARI A S. SALVATORE. Il Temanza vede lo stile del Bergamasco anche in due altari della chiesa di S. Salvadore, il maggiore, e quello di S. Girolamo. Sul primo è inutile tener discorso perchè opera di poco conto, e che non mostra la potenza d'un artista; ma di somma importanza è il secondo, perchè si vede concetto studiato assai. Io non saprei meglio darne un' idea che riportando le giudiziose parole colle quali è descritto questo altare dal Diedo nelle Fabbriche di Venezia [1]. « Un arcone (egli dice) che si involta sopra due colonne spiccate, e che move parallelo ad altro arco interno parimente girato sopra uguali colonne, ne costituisce la grandiosa e semplice tessitura. Alla stessa linea di queste vi hanno altre due colonne che formano ala e fiancheggio al descritto altare coronato da maestosa cornice saggiamente compartita, e benissimo profilata con suo frontespizio. Primeggia di mezzo all'arco bella statua di S. Girolamo scolpita da Tommaso Lombardo, e l'immensità di Dio simboleggiata dallo Eterno Padre che spazia fra le nubi col corteggio d'angioletti, si trova espressa nel sovrapposto bassorilievo. Il parapetto dell' altare, che porta nel centro una targa gentilizia, è di magnifico disegno e di più bella esecuzione. Quanto ci riescono leggiadri quei comparti introdotti a guisa di fregio sotto all'archivolto di detto arco, che alternativamente presentano teste di cherubini, altrettanto non possono andarci a grado quelle nicchiette scavate nei lati obbliqui soggetti ad esso. Ci sembra altresì che le colonne poco trionfino assorbite dal grandioso di tutta la massa »: ed io avrei aggiunto, uccise da quegli enormi e moltiplicati piedistalli [2].

Se ascoltiamo il Temanza furono eretti dal Bergamasco varii palazzi nella terra di Portogruaro fra' quali, quelli dei Marchesi Fabris, e de' Signori Rioda, e l'altro magnifico dei Tasca. Quando poi quest' ultima famiglia tornò a stanziare in Venezia da dove era uscita, e il palazzo fu lasciato in abbandono, trasportò la magnifica porta nell' altro da essa preso ad abitare presso il ponte della Guerra, ed è quella che ancor si vede a sinistra del ponte stesso avviandosi a S. Maria Formosa. Il lavoro non ha nulla di rimarchevole,

1 *Fabb. di Venezia*, vol. II, pag. 114.

2 Il Cicognara attribuisce al nostro architetto anche la piccola facciata interna del Palazzo Ducale che risponde alla Corte detta dei Senatori; ma, come vedremo, non è facile sia di lui, perchè costruita sotto la ducea di Leonardo Loredano negli anni in cui era Proto di Palazzo Pietro Lombardo.

perchè consta d' un semplice arco ornato da due colonne composite canalate, ma porta nettamente l'impronta dello stile del Bergamasco.

Ed hanno pure la stessa impronta tanto la porta di S. Tommaso a Treviso come quella del Portello a Padova, ragion per cui il precitato biografo le attribui con tutto diritto al nostro architetto.

ANTONIO RIZZO

Per molto tempo gli scrittori d'arte confusero quest'Antonio Riccio, o Rizzo, coll'Andrea Riccio, detto Briosco, padovano, autore del celebre candelabro di S. Antonio, confondendo, con poca attenzione alla cronologia ed al nome, spesso le opere dell'uno con quelle dell'altro. Ma il Morelli colla sua erudita diligenza che cercava sempre i documenti a sostegno delle affermazioni, pose in chiaro l'equivoco nelle sue note all'Anonimo, e dimostrò che il Rizzo, di cui qui parlo, era anteriore al Briosco ed era nato in Verona anzichè in Padova. Il Cadorin per altro che, non meno attento ricercatore del Morelli, tante preziose notizie seppe aggiungere su questo Rizzo, lo sospetta veneziano, perchè da gran tempo una famiglia di questo nome, ed esercitante il mestiere di scarpellino, era stanziata a Venezia. Che che ne sia della vera patria di questo grande ingegno, è certissimo che egli ebbe vita verso la metà del secolo decimoquinto, perchè Matteo Colacio, in una lettera del 1475, lo encomia già come architetto e scultore de' più valenti.

Era costume dei generali e governatori delle città marittime suddite a Venezia che si pigliassero a compagni quegli ingegneri, i quali più mostravansi valenti nella scienza delle fortificazioni e nell'arte di condurre gli assedii. E il Riccio, che in tali materie era tenuto valentissimo, fu quindi condotto in Oriente dal capitano Alvise Quirini, e dal fortissimo e sempre sorriso dalla vittoria Antonio Loredano. Perciò trovossi nel 1473 al famoso assedio di Scutari, ove difese la fortezza con ingegno pari al valore, perchè seppe coll'arte sua rendere inutili gli assalti del nemico e ne riportò ferite molte. Tornato a Venezia ebbe premio degno di tanti servigi, perchè il Senato concesse alla famiglia sua, pel periodo di venti anni, uno zecchino d'oro al mese, somma non tenue, considerando il valore della moneta a que' tempi. Eletto in séguito proto del Palazzo, al perfezionamento di questo rivolse tutto l'ingegno suo, ed a tale

uopo, oltre lo stipendio ordinario, ottenne la promessa della prima *senseria* vacante al Fondaco della farina. Così il suo emolumento saliva a centoventi ducati all'anno; ma egli, costretto pel continuo lavoro ad abbandonare la bottega di scarpellino, ove potea guadagnare il triplo di tal somma, supplicò il Senato che gli fosse aumentata la mercede; ed il Senato generosamente la accrebbe sino ai duecento.

Ma in quest'uomo l'onestà non andava del pari cogli altri pregi, e tuttochè ricevesse pensione veramente splendida per quell'epoca, pure lo avere in mano il denaro pubblico lo tentò; e tranquillando forse la coscienza con quel vecchio proverbio veneto fabbricato da funzionari infedeli, che *chi roba al Comun no roba a nissun*, involò niente meno che diecimila ducati, facendoli apparire spesi tutti nella fabbrica di Palazzo, che da tredici anni dirigeva come proto. Nel 1498 sospettò la Repubblica d'essere dal suo architetto tradita, ed aprì le opportune investigazioni. Ma il Riccio sempre in sul timore come ogni colpevole, vendè in fretta tutto l'aver suo, fuggendo verso Ancona e Fuligno; e pare che di là più non tornasse, perchè non ne è più fatta parola nelle pubbliche carte.

Chiusa con questo brutto marchio la vita d'un uomo che sì onorevolmente l'avea cominciata, diciamo dell'opere che egli lasciò, le quali ben attestano quanto alto e pronto avesse lo ingegno. Abile nella statica e nella meccanica, come nelle arti belle, trovò un'utilissima maniera di mulini a vento, e ne ebbe il privilegio di fabbricarne insieme con Giorgio da Jacomedeo da Lugano. Nella strategia degli assedii vedemmo come fosse intrepido cercatore di vantaggiose difese. Ma ove manifestavasi veramente uomo sommo era nella statuaria e nella architettura. Chiamato da' Vicentini a consigliare il miglior modo di riparo per la loro crollante Basilica che fu poi campo di gloria al Palladio, diè parere sapientissimo che venne in parte adottato. A Rovigo scolpì il leone alato che sta in cima alla colonna disegnata dal Sammicheli.

MONUMENTO TRON (ai Frari). Ove per altro più lavorò anche come scultore fu in Venezia, perchè il Sansovino gli attribuisce la statua del Doge e parecchie figure che sono nel monumento di Nicolò Tron a S. Maria de' Frari [1]. Forse tutta l'opera fu da lui inventata e diretta, e gli accresce onore, perchè rivelante quella gentile e casta temperanza d'ornare che nulla toglie a ricchezza.

[1] Dirò in seguito come Antonio Bregno, detto dal Sansovino l'artefice di questo monumento, sia lo stesso Antonio Rizzo del quale è qui discorso.

Il monumento è diviso in quattro ordini rizzantisi sopra uno stilobate. Nella nicchia di mezzo del primo sta collocata la statua di Nicolò, bella d'una verità che porge immagine della vita, e non cerca un eroismo fittizio espresso da tanti artisti, con atteggiamenti teatrali. Nelle due nicchie dei lati stanno la Carità e la Prudenza, che mostrano veramente quell'idea ch' esser dovrebbe in ogni statua allegorica, la quale rifuggir deve così dagli accidenti dell'individuo come dal ritratto, appunto perchè è specchio, o meglio parola d'astrazione, che non ha da manifestare un fatto materiale, sì bene un pensiero sintetico derivante da molti cumulati insieme. Nel secondo ordine v'è un'epigrafe in onore del Doge, e a' fianchi due bassorilievi portanti vaghi fanciullini scherzanti intorno ad un vaso carico di frutta. Ultimo adornamento di quest'ordine sono due guerrieri collo scudo di famiglia in mano. Nel terzo v'è l'urna su cui si distende la figura del principe. Il prospetto di quell'urna è poi fregiato da varii medaglioni, e da tre gentili statuette figuranti la Liberalità, la Fortezza, la Prudenza: virtù che il buon Doge possedea veramente in altissimo grado. Due statue, una nell'atto di suonare, l'altra di sciogliere la voce al canto fiancheggiano l'urna: bella allusione ai canti esequiali che la Chiesa intuona sulle salme de' trapassati; più acconciamente applicata qui se invece di due donne vestite quasi all'antica, e quindi rappresentazione poco men che pagana, si fossero posti due angeli suonanti le cetre di Sion, e pronti a cantare le funebri salmodie di Davidde. Finalmente nel quarto ordine stanno disposte in sette nicchie altrettante statue simboliche, e sotto l'arcone che corona il monumento vedesi Cristo risorto ed in cima il Dio Padre, col mistero dell'Annunziazione. Se quei tanti ordinetti sovrapposti non dessero un po' nel meschino, sarebbe questo monumento fra i più belli della città; così riman fra i più ricchi.

MONUMENTO FOSCARI (ai Frari). È anche attribuito a lui, e forse a un parente suo, il sepolcro del Doge Foscari dirimpetto a questo, ma la cosa è impossibile, giacchè troppa v'ha differenza di maniere e di concetto. Quello del Tron è opera castigata, severa, che sente il risorgere dell'arte antica; l'altra è uno strano mescolamento di forme quasi archi-acute con modanature male avviate ad anticheggiare. Quello ha statuine di puro stile; questo invece statuacce informi, goffe, misere che non danno grande idea di chi le scolpì.

ADAMO ED EVA (nel Palazzo Ducale). Se ci manca la storica sicurezza che tutta quest'opera sia del Riccio, abbiamo però incontestata certezza ch'egli scolpì le due statue di Adamo ed Eva che

stanno in due nicchie della piccola facciata del Palazzo Ducale prospettante la Scala de' Giganti. Nel plinto dell'Adamo sta il nome, in quello d'Eva il cognome dell'autore, segno che le teneva fra le opere sue migliori. E' ne avea ragione specialmente per l'Adamo ch'è figura elegante, vera e tutta sentimento senza affettazione. Non così l'Eva, la quale ha forse troppo rilevati i fianchi, non con retta osservazione del naturale profilate le gambe e le cosce, tutta la posa troppo ricordante la Venere medicea, o forse una delle mille sue copie antiche; la testa e le braccia son però belle assai.

Più ancora che nella statuaria mi pare che il Riccio valesse nella architettura, giacchè le pubbliche carte del Magistrato del Sale ed il Sansovino ce lo dicono autore della Scala de' Giganti e di parte della grande facciata del palazzo su cui quella scala s'appoggia, e forse anche della fronte che guarda il rivo verso le prigioni. Diciamo prima della

SCALA DEI GIGANTI. Bene riflette il Cicognara [1] parlando di questa Scala, che non la necessità spinse la Repubblica a volerla esteriore, ma solo il desiderio di darle aspetto magnifico quale convenivasi all'ingresso della sede primaria del governo, e di far meglio spiccare con teatrale fasto le pubbliche comparse della Signoria che dovea scendere da quella per recarsi in piazza. E di fatto più riccamente non poteva adornarsi, nè meglio avrebbe giovato allo scopo, se il Sansovino nel 1566 non la avesse immeschinita con que' due non belli, ma enormi colossi che le meritarono il nome ch'essa pur serba al presente. Perdoniamogli, non per altra ragione se non perchè fu autore della vecchia Libreria, forse l'opera più perfetta di tutto il suo tempo.

Ma per tornare alla nostra scala, essa è incrostata tutta di marmi finissimi, e le balaustrate al di dentro come al di fuori sono intagliate con isquisitezza rara di scalpello, da Domenico e Bernardino di Mantova, due fra gli artisti che lavoravano nell'officina del Riccio [2]. Persino le facce de' gradini sono intagliate, e in quegli intagli furon posti ornamenti di piombo perchè facessero bel contrasto colla bianchezza de' marmi. E' chiaro poi che l'architetto si piacque considerare questa parte dell'edifizio come degna di maggiore eleganza, perchè pose a' fianchi della scala due avancorpi, finamente arricchendoli di gentili archivolti, e di graziose modanature. Quanto alle

1 *Fabbriche di Venezia*, tom. II, pag. 63.

2 Se le figurine poste sotto la balaustrata de' fianchi sono di questi due artefici, bisogna crederli scolari di qualche fiorentino del quattrocento, perchè in esse traspirano quelle sì caste maniere.

tre arcate semicircolari poste nell'ordine superiore ad interrompere quella fila d'archi-acuti, sono posteriori d'assai alla costruzione della scala, perchè alzate sotto il dogado di Francesco Venier, che portò il principesco berretto dal 1552 al 1554.

PROSPETTO INTERNO DEL PALAZZO DUCALE. L'opera colossale del Riccio come architetto e su cui deve esser giudicato, è, come dicemmo, parte del prospetto interno del Palazzo che si lega alla prenominata scala. Il vederlo però così poco simmetricamente distribuito nei piani terzo e quarto, e non aver invece nessuna finestra del superiore che cada a piombo di quelle poste nell'inferiore, farebbe correre al labbro parole di biasimo. Ma quando si vorrà riflettere ch'egli dovea rispettare fori già preesistenti, loderassi senza dubbio lo accorgimento di aver profuso in ornamenti a fine di mascherare il più che era possibile tanti sconci, od almeno di allettar colla perfezione degli intagli l'occhio, allorchè avesse rimarcati gli sconci di simmetria. Nei due piani inferiori in cui correvano gallerie a portici egli potè mantenere un'eguale ordinanza, e la mantenne con libertà non licenziosa, e con quella originalità castigata che rifugge e dalla imitazione e dal matto capriccio. Le arcate del piano terreno sono a pieno centro, le superiori archi-acute, pensiero che fa gridare allo scandalo quanti sono nemici della architettura del medio evo, giacchè dicono che ai tempi del Riccio conosceasi il fiore della romana, e che egli avrebbe avuto obbligo di ripudiar affatto quel barbaro sistema. Ma lasciando a parte le tapine prevenzioni di scuola, mi si dica se ridotte rotonde anche quelle arcate darebbero tanta apparenza di robusta snellezza, e se col variar così le linee dell'ordine sottoposto non procurino invece grazioso contrasto [1]. Se, come notammo, le finestre già esistenti e le varie altezze delle sale sforzarono l'architetto ad una distribuzione disordinata, non bastano parole a lodare la bellezza delle sculture, così dei singoli ornamenti delle pareti, come di quelli dei cornicioni, vaghi, gentili, varii, ricchissimi e lavorati tanto squisitamente che appena dai romani fregi possono essere superati. V'ha nulla di più finito di quei trofei che riempiono i riquadri de' pilastri, nulla di più gajo di quegli ornatini che girano intorno ad alcune finestre,

1 Mi corse spesso all'animo il dubbio che gli archi-acuti della loggia superiore fossero anteriormente costrutti da uno dei Bon; ma scorgendovi io essi piuttosto che lo stile loro, una maniera di imitazione, mi rimane il sospetto siensi anche quelli rizzati dal Riccio; sospetto che mi vien confermato dal vedere che le pietre componenti la cornice del primo ordine, stanno immediatamente sotto le colonne del superiore, per cui si vede chiaro che non possono essere state poste dopo.

nulla di più festoso della trabeazione del secondo ordine, e specialmente del terzo, raro capo lavoro pel magistero delle foglie così ben intrecciate con quelle mezze figure femminili e que' cavalli marini? In fatto d'ornamenti questa facciata è un tesoro, e sarebbe aurea miniera d'insegnamento agli architetti presenti, in tutte quell'opere in cui la decorazione è tutto, se quasi tutti gli architetti presenti, più ingegneri che artisti, non torcessero il grifo dinanzi allo stile lombardesco, e se anche quelli che si pretendono seguirlo, non corressero ad imperdonabili matterie, per paura di farsene copiatori. Oh! venga il giorno in cui gli abili scultori sieno essi medesimi gli architetti; ed allora più non rimpiangeremo la moderna grettezza monotona, o l'intemperante accumulamento di stili nelle costruzioni del giorno; e forse anche allora potremo nell'umile tagliapietra trovare un Mastro Buono, un Bergamasco ed un Riccio. Sola cosa che mi simiglia sgraziata in alcune di quelle sì graziosamente decorate finestre, sono le piccole lesinette che s'alzano al di sopra dei pilastri, su' quali imposta l'arco e vanno a reggere il frontespizio. Mi ingannerò, ma mi pare dieno nel trito e nel secco, difetto che bisognava bene evitare quando era forza valersi di tanta profusione d'ornamenti.

Dissi che potrebbe tenersi del Riccio anche buona parte del prospetto che guarda sul rivo delle prigioni, e lo stile infatti parrebbe attestarlo. Esso nulla ha per certo che non sia degno delle stesse parole di lode pronunciate testè sull'altro prospetto. Solo potrebbe rimarcarsi che nella ordinanza apparisce più maschio, e che la parte ornamentale, forse meglio che nello interno vale ad alleggerire la severa gravità dello stile. Singolare è il modo come son variati in larghezza i pilastri a seconda che destinaronsi alla semplice e doppia imposta degli archi. « Fra le membrature, dice il Cicognara, che con decoro dell'arte qualche architetto nei tempi migliori avrebbe potuto adottare, sembra che il sopraornato fra il capitello e l'imposta sarebbe giustificato dal buon successo che vedesi produrre in questo caso speciale, ove il listello superiore dello architrave protratto, viene sorretto da due delfinetti, lasciando in tal modo vedere la eleganza delle foglie, e gli ornamenti del capitello in tutta la sua estensione, senzachè possano essere adombrati dalle projezioni superiori [1] ». Ma a me pare che la vera eleganza di questo prospetto sia nella decorazione dei portoni al piano terreno. Quanta scienza di scalpello in quel bellissimo encarpio che gira intorno alla porta rettangola! come svelti ed agili le modanature tutte! Colà veramente io trovo

[1] Cicognara. *Fabb. di Venezia*, tom. I. pag. 63.

le briose concinnità dello stile lombardesco, e nulla di quel minutamente secco che pure mi si presenta nei troppi piedestallini e lesine e riquadri di questo lato.

Se i detti portoni come l'altre parti più belle dei due prospetti descritti sieno proprio usciti tutti dalla mente e dalla mano del Riccio, sarebbe avventatezza asserire, imperocchè sappiamo dalle pubbliche carte che fra il 1546 ed il 1550 sì l'interno che l'esterno prospetto di quest'ala furono finiti dallo Scarpagnino. Anzi se si stesse ad antica cronaca citata dal Cicognara, parrebbe che a quest'ultimo architetto ne fosse dovuta la più gran parte, giacchè quella cronaca dice come « *Dogando il Prencipe Francesco Donado in questo anno 1545 del mese de Agosto per ordine della illustrissima Signoria di Venezia fu dado principio a edificar el restante del Palazzo Ducale, qual fu buona parte di quello fatto sotto il Principe Agostino Barbarigo, ed edificando fece ponere le sue arme a perpetua memoria, e fu Proto Mistro Antonio Scarpagnino, qual era Proto del Magistrato del Sal.* « E in altro passo 1550 » *in Settembre il Palazzo Ducal el qual per avanti era sta prencipiado a fabricar, fu fenido de pietre vive lavorade come appar, e coverto de' piombo, el qual veramente è un opera bella de' gran spesa* [1] ».

Prima di dar termine a queste notizie sul nostro architetto è forza accennare un errore corso finora negli scrittori, ed assai eruditamente emendato dal Cadorin. Francesco Sansovino nella sua *Venezia descritta*, dice che tanto la statua di Nicolò Tron come la Scala dei Giganti e parte della facciata interna del Palazzo sono opere d'Antonio Bregno architetto e protomastro del Palazzo. Ma fatto è che sotto i Dogi Marco ed Agostino Barbarigo, in cui furono fatte quelle opere, non vien designato dalle pubbliche carte come soprantendente altro che Antonio Rizzo, nè sappiamo che due fossero mai i protomastri. Più nelle predette pubbliche carte non è neppur una volta fatta parola di questo Antonio Bregno, si bene di Lorenzo scultore di vaglia come vedremo, ed una scritta poi del Magistrato del Sale colla data del 1491, 9 ottobre, fa conoscere essere il Rizzo il direttore unico del Palazzo. Convien dunque credere che questo appellativo di Bregno o fosse un soprannome del Riccio, ovvero più probabilmente un errore del Sansovino stesso o del suo stampatore [2].

1 Cicognara. Op. cit. tom. I. pag. 57.

2 L'errore dell'antico scrittore si propagò in tutti i seguenti, i quali di un solo architetto ne vollero far due, e non piegaronsi neppure alla evidenza dei fatti, perchè anche dopo che l'erudito abate Cadorin fece noto colle stampe lo sbaglio, sursero oppositori a sostenere l'antica lezione, solo io credo per amor di polemica non per quello del vero, giacchè quanto narrai sopra mostra la chiarezza della evidenza.

In questo lavoro del Palazzo Ducale il Riccio ebbe parecchi cooperatori che forse erano suoi discepoli. Della maggior parte d'essi non ci rimasero che i nomi registrati negli atti pubblici, e son fra questi Michiele Bertucci, Giovanni da Spalatro, Michiele Naranza, Alvise Bianco, Alvise quondam Pantaleone, Maestro Domenico ingegnere, Stefano Tagliapietra. Alcuni per altro, oltre i nomi, ci lasciarono anche stupende opere, ed è in questo novero l'uomo ingegnosissimo che succedette al Rizzo nel difficile incarico di proto del Palazzo: voglio dire

PIETRO LOMBARDO

Costui, che fu centro e capo ad una intera famiglia d'insigni artisti, pare discendesse da que' paesi fortunati di Lombardia, in cui da secoli fioriva l'arte dell'ornamento. Egli, perfezionandone il gusto ed i tipi, giunse a tramutare l'architettura dal gotico al romano, serbando elegante originalità di pensiero, congiunta a somma squisitezza di esecuzione. Sembra che egli cominciasse ad aver nome dopo la metà del secolo quintodecimo, e che le opere prime di qualche rilevanza da lui condotte fossero in Ravenna. Certo è che nel 1482 colà eresse, per ordine del veneziano Bernardo Bembo, governatore allora della città, il sepolcro di Dante insieme alla cappella che lo racchiude, e vi lavorò le sculture che lo adornano. Quivi pure inalzò le due gran colonne sulla piazza, secondo il costume del veneto governo, su una delle quali dovea porsi S. Apollinare protettore della città, sull'altra il leone, stemma di Venezia dominatrice.

In Treviso scolpì il leone alla porta di S. Tommaso, riformò ed ampliò il Duomo, e coll'ajuto de' figliuoli v'aggiunse parecchie sculture. Nella cappella degli Apostoli compresa nella chiesa di S. Nicolò scolpì due leoni, ed ordinò il monumento del senatore Agostino Onigo, stupendo per intagli.

A Cividal di Friuli alzò nel 1502 la vasta mole del Duomo come consta da irrefragabili documenti [1].

S. MARIA DEI MIRACOLI. Accennate quest'opere noi non ci fermeremo ad esaminarle, giacchè ci preme ben conoscere quelle ch'egli condusse a Venezia, la maggior parte delle quali ancora sussiste. Una delle prime a cui qui Pietro consecrasse lo scalpello,

[1] Maniago. *Storia delle Belle Arti in Friuli*, II edizione, 1823 pag. 152 e 388.

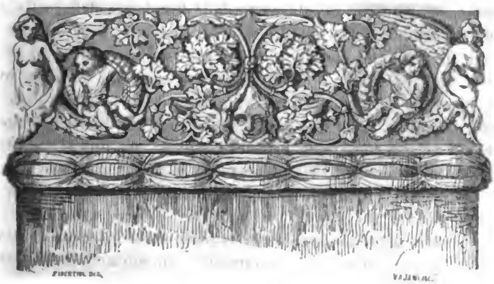
e la sesta, è da reputarsi la chiesa di S. Maria de' Miracoli alla quale venne dato mano, secondo le cronache nel 1481, e che fu totalmente compiuta nell'89. Secondo una cronichetta, che affermasi tratta da un codice di antica data, rilevasi che i procuratori eletti per far costruire codesta chiesa, aprirono una specie di concorso invitando i più valenti architetti che fossero allora a Venezia perchè producessero ognuno un modello, per trasceglierne poi il migliore. Piacque sopra gli altri quello su cui fu costruito il tempio presente, quindi fu fermato il contratto con Maestro Pietro Lombardo, perchè dovesse murare tutta la fabbrica secondo il prefissato disegno, che stava in casa di ser Pier Francesco Zeno, uno dei procuratori. La qual cosa, per dir vero, proverebbe che il Lombardo non fosse da tenersene che un semplice esecutore.

La stessa cronaca ci narra che nel 1484, non essendovi ancora la cappella del Santuario, perchè non delineata nel piano, i procuratori della fabbrica confidarono a Pietro la erezione così di quella che della vôlta, e stabilirono con lui dovesse assistere come architetto a questi nuovi lavori, affinchè venissero esattamente eseguiti. Gli destinarono sessanta ducati all'anno come salario, obbligandosi a fornirlo di marmi e materiali a loro spese.

La pianta è un rettangolo i cui lati stanno nel rapporto di due a cinque. In fondo s'alza la cappella con l'altare isolato nel mezzo. Sollevasi essa per dodici gradini che vanno a smontare sopra un ripiano occupante la quinta parte della lunghezza della cella. In tal modo fu ottenuto il triplice effetto di scemare la soverchia lunghezza di quest'ultima, di rendere più sfarzoso l'accesso al Santuario, e di preparare sotto di esso una sagrestia che non avrebbesi di certo potuto collocare in sito migliore per la ristrettezza degli spazii disponibili. Nell'angolo sul rivo sorge un piccolo campanile poligono all'esterno, nello interno circolare con una scala a chiocciola, la quale mette in comunicazione la sagrestia con la cappella, dà ingresso all'organo, ed introduce nello spazio fra la vôlta ed il coperto della cella.

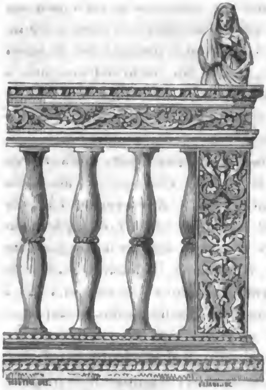
Lo esterno del tempio, come gran parte dello interno, mostra che il pensiero fu, se non tolto interamente, almeno imitato dalle chiese bisantine delle età medie, sola differenza essendone lo stile degli ornamenti, i quali manifestansi conformi ad un'arte che volea risorgere seguitando le norme ornamentali delle romane antichità. Quella semplice e severa disposizione di arcate che girano al di fuori di tutta la chiesa, quell'alta cupola, quella croce infissa nel prospetto, quel frontespizio semicircolare che lo corona, ben danno

ragione al Temanza che chiamò questo tempio *una certa composizione di gusto alla greca* [1]. Codesta nobile semplicità è pure nelle interne pareti divise in due ordini d'arcate e rivestite tutte di lastre rettangolari di marmo per lo più greco. Ma ricchissima è poi la cappella, opera indubitata del Lombardo, in cui egli, per nulla facendosi ligio alle linee della nave, sfoggiò una sorprendente suntuosità, ponendo all'ingresso di essa due pilastri compositi che sono un vero capo lavoro di eleganza e di squisitezza negli intagli loro. Bellissima n'è pure la trabeazione, la quale in nessuna membratura presenta quel po' di secchezza in cui spesso cadeano i Lombardi ed i loro seguaci. Il gocciolatojo, relativamente alle parti che lo sostengono, appalesa la più giusta proporzione, e stupende manifestansi anche quelle dei capitelli, delle basi e dei piedestalli. Senonchè potrebbe parer riprovevole quel cuscino sottoposto a tutto il grave peso dell'ordine e quasi destinato a reggerlo, giacchè un tale ornamento non può a meno di presentare un aspetto di cedevolezza mal conveniente alla solidità che, anche in apparenza, deve un edifizio presentare. Ma lo sconcio è presto dimenticato, quando si ferma lo sguardo sullo zoccolo del piedestallo fregiato di così belli, così eleganti e così varii meandri, che appena si rinvengono nella più corretta antichità. Tanto mi par prezioso codesto ornato che io non so defraudarne il mio lettore, e quindi glielo offro inciso qui.



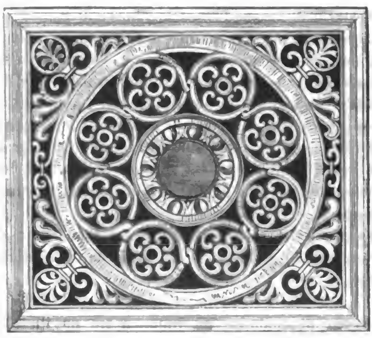
Il ripiano, che precede la cappella, va ricinto ne' fianchi della scala, e nel suo termine verso la cella, da una balaustrata di squisito lavoro che può veramente servir di modello agli architetti

1 Temanza. *Vita di Pietro Lombardo.*



presenti, perchè smettano una volta quelle sgraziate o capricciose troppo di cui sogliono ornare le finestre e le scale. Vegga ognuno nell' unito disegno quanto io mi abbia ragione di raccomandar ciò.

Alle estremità della balaustrata stanno due pulpiti elegantissimi sotto de' quali schiudonsi le porte guidanti alla sagrestia. Nel mezzo della cappella sorge isolato l'altare con l'antica immagine della Vergine in onore de' cui miracoli fu eretta questa chiesa. Tuttochè mutato dalla forma primitiva, pure conserva ancora gli antichi parapetti traforati di marmo, i quali valgono a far conoscere come i Lombardi fossero sommi non nel fogliame e nelle figure soltanto, ma anche nella combinazione delle forme geometriche. La quale abilità nel



disporre codeste forme, apparisce luminosissima nella volta del tempio tutta di legname, e scompartita a cassettoni contornati da greche, semplici quanto leggiadre.

In onta di tante bellezze vorremo poi dire che quest' opera sia perfetta? Oh! no certo, chè sconci gravi pur sono, e l' arcata scema nel secondo ordine della facciata, e il troppo pesante frontespizio semicircolare, e la differenza nel giro dei due archi del presbiterio e della volta della nave, e qualche grettezza nel profilo dell' ordine jonico esterno. Con tutto questo, quale chiesa dal seicento fino ad oggi potrebbe con S. Maria de' Miracoli reggere al paragone?

S. ANDREA ALLA CERTOSA (ora demolita). Opera di Pietro era pure il tempio di S. Andrea nell' Isola della Certosa, ma atterrato sotto l' ultimo governo, torna inutile ora il discorrerne. Gioverà forse però il ricordare che in quel tempio avea il Lombardo fatto uso di un ripiego che dallo stesso Temanza era preferito a quello che in caso uguale avea adottato il Palladio. Il nostro Pietro fu forzato ad usare nei due vani laterali fra il coro e la cappella maggiore colonne antiche, assai più corte di quelle richieste dal sito. A supplire il difetto, avvisò porre tra l' imoscapo e la base un rocchio ornato all' intorno di alcuni festoncini di fiori e frutta assai graziosamente scolpito. « In un similissimo caso (aggiunge il Temanza) si ritrovò Andrea Palladio circa un secolo dopo, nella chiesa di S. Giorgio Maggiore, e se ne sbrigò facendovi una giunta di un ornato di foglie, traendone l' esempio da ciò che ancora ai dì nostri si vede sotto le colonne di porfido della cappella ottangola che fu l' antico battisterio di Roma presso la chiesa di S. Giovanni Laterano. Ma l' accennato provvedimento del Lombardo, a mio credere, è assai migliore; imperocchè un rocchio di colonna è atto a sostenere un peso, non così un cespo. Quindi stupisco che il Palladio, il quale dovea aver veduto questo ripiego del Lombardo, non se ne sia servito, piuttosto che di quello di Roma [1] ». Si vegga da questo passo sì onorevole allo spassionato criterio del Temanza, quanto l' adorazione verso l' antichità e lo sprezzo agli artisti che lo precedettero, traessero talvolta in aberrazione anche il sommo architetto vicentino.

S. MARIA MATER DOMINI. Lo stesso Temanza asserisce ordinata da Pietro anche la chiesa di S. Maria Mater Domini, sebbene in altro luogo la dica semplicemente opera d' uno de' Lombardi; finita però sempre dal Sansovino. Guardando per altro allo stile, mi pare d' assai più moderno di quello usato da Pietro, e meno gentile nelle modanature; sicchè quasi quasi io crederei che dalla pianta in fuori fosse opera intieramente del Sansovino. Consta di

1 *Vite degli Arch. e Scult. Venet.* pag. 84.

una sola navata a crociera, ma essendo fra loro in comunicazione le sei cappelle laterali, potrebbe considerarsi a tre. In fondo gira una tribuna semicircolare, e ai lati due minori. Elegante n'è la cornice, ma di soverchio sporgente, e del paro troppo sporgente è anche la cimasa dei piedistalli.

Altra fatica di Pietro era pure la chiesa di S. Cristoforo di Murano ora atterrata per disporvi il presente cimitero della città. E fu il perderla grave danno per le arti, giacchè, oltre di presentare eleganti proporzioni, andava ricca di preziosi monumenti e d'opere rinomate.

MONUMENTO ZENO. Il Senato ordinava che fosse eretto in S. Marco un ricco deposito sepolcrale alle ceneri del Cardinale Zeno, che morendo avea largito le sue ricchezze ai poveri. Fu scelto a sito la testata dell'atrio, dappresso alla cappella del Battistero, e si fermò di erigere un altare tutto di bronzo, e nel centro della designata cappella, un sepolcro egualmente fuso in bronzo. Premurosi i procuratori di Citra di veder presto compiuta tanta opera, la affidarono a due de' più valenti artefici d'allora Antonio Lombardo ed Alessandro Leopardo; ma insorte differenze fra l'uno e l'altro, guajo solito ove due emuli sieno destinati allo stesso lavoro, fu licenziato il Leopardo nel 1505, e vennegli surrogato Zuane di Alberghetto e Pier Zuane dalle Campane, perchè insieme ad Antonio tirassero innanzi l'opera. Ma quella non progrediva nè presto nè bene; e perciò i procuratori vollero che ne pigliasse la direzione Pietro Lombardo padre di Antonio, facendo su lui cadere ogni responsabilità [1]. Egli allora obbligossi di far le figure, e Zuane dalle Campane il getto. In onta a ciò il lavoro avanzò assai lentamente, perchè non lo troviamo finito che nel 1515.

Pare per altro che Pietro poco eseguisse di sua mano in questa grandiosa intrapresa, giacchè le pubbliche carte ci attestano avervi avuto gran parte un Paolo Savii scultore, e nel piedistallo di bronzo su cui posa la statua di Nostra Donna, detta della *Scarpa*, collocata sull'altare avervi lavorato un Pier Zuane dalle Campane; infatti vi sta scritto *Petri Joannis Campanati MDXV*. Che che ne sia, il pensiero e la direzione così dell'una come dell'altra opera è da attribuirsi a Pietro, e quindi qui ne prendiamo a discorrere. E per dir prima del sarcofago: sta distesa sul feretro la statua dell'illustre defunto; sei grandi figure servono come di cariatidi all'intorno dell'arca e rappresentano la Fede, la Speranza, la Carità, la Prudenza,

1 Temanza. Op. cit. pag. 89.

la Pietà, la Munificenza: virtù che spiccavano luminose nell' eccellente prelato. E il disegno di tutte n' è leggiadro; ma negli atti loro e nelle lor vesti mostrano certa pagana festosità, la quale non ben s' accorda al funebre ufficio, e che quasi mi indurrebbe a sospettare fossero d' assai posteriori all' epoca dei Lombardi, vale a dire, contemporanee a quell' arte che volendo imitare l' antico, ne copiava spesso quanto eravi di meno adatto alla religione del Vangelo: e meglio mi persuade in questo sospetto lo stile di quelle figure assai più moderno che non sia quello de' Lombardi.

ALTARE DELLA CAPPELLA ZENO. Più pregevole si mostra a mia sentenza l' altare, il quale è per la maggior parte opera di fusione. Le eleganti proporzioni pajono ancor più raggentilite dai graziosi profili delle cornici. L' intercolonnio però apparisce troppo largo; soverchiamente tozzo l' arco che va iscritto in esso. Difetti da attribuirsi più alla necessità di mantenere sopra una determinata dimensione la mensa dell' altare, che non all' imperizia dello artista; il quale, a dir vero, si manifesta qui d'un valor non comune, specialmente negli ornati della trabeazione e de' piedistalli. Se il fusto della colonna fosse stato men ricco di fogliami, avrebbe dato più riposo all' occhio, il quale senza importune distrazioni avrebbe potuto posarsi sulle tre statue della Vergine, di S. Pietro e del Battista, collocate sopra l' altare: opere povere di ideale religioso, a dir vero, non fatte di certo per le mistiche aspirazioni dell' arte cristiana, ma pure fornite d' un' ingenua semplicità che non distoglie dalla devozione. Non lascerò questo altare senza prima aver esposto due osservazioni che mi farebbero un po' dubbioso a ritenerlo da Pietro Lombardo o diretto o disegnato. Negli interstizii fra l' arcata dell' altare e la contro colonna veggo in luogo dei due soliti angioletti, due vittorie o genii con una gran fiaccola in mano, alla guisa delle Fame, che stanno sugli archi di trionfo romani, ornamento per dir vero inopportuno alle mire del cristianesimo. Nelle altre sue opere il Lombardo non usò mai quegli inutili emblemi d' un culto perduto, tuttochè gli piacesse sfoggiare in ornati stranieri affatto alla chiesa. Egualmente egli non usò mai i capitelli compositi sulla maniera di quelli ch' ornano qui le colonne. Al paro di tutta la sua scuola, si valse di quel corintio ad un solo ordine di foglie di cui rari sì, ma pur bellissimi esempii ci offre l' antichità, ed anzichè tener l' ornamento strettamente ligio agli antichi modelli corintii, lo variava industremente o con aquile o con teste umane per poter introdurre una gradevole varietà anche nei concetti più sobrii.

ALTARI DI S. JACOPO E DI S. PAOLO (in S. Marco). Due altre opere della basilica di S. Marco mi ricordano assai più di questa lo stile di Pietro, e sono que' due ricchi e dilicatamente intagliati altarini che stanno a ridosso di due de' pilastri della crociera e vennero dedicati agli apostoli Giacomo e Paolo. Anzi, considerando che furono eretti fra gli anni 1462 e 1471, correndo il dogado di Cristoforo Moro, si potrebbe ragionevolmente pensare fossero il primo lavoro d'importanza eseguito da Pietro, e quello che gli meritasse la fama che poi lo condusse ad imprese di tanta rilevanza. E codesta congettura si avvalora quando si confrontino gli ornamenti de' ricordati altari con quelli testè esaminati del presbiterio di S. Maria dei Miracoli condotti indubitatamente da Pietro. Dall' una e dall'altra parte apparisce la mano stessa, la quale abilissima ad inventare e ad eseguire i più finiti fogliami, si lascia sedurre a sagrificare a tale pregio l'insieme, e quasi corre a colpevoli intemperanze. Infatti, anche in questi tanto gentili altarini gli ornamenti si mostrano di troppo minuti, e l'occhio bramerebbe maggior riposo. Svelte però ne sono le proporzioni generali all' infuori di quelle del frontespizio arcato, le quali appajon pesanti per colpa delle sfingi e di que' puttini di soverchio grandi, che girando intorno a quello rimpiccoliscono tutta la massa. Pregevoli sono le statue dei due apostoli in tutto, fuorchè nelle pieghe, tratte forse da que' modelli di carta bagnati che soleano usare gli artisti veneti del quattrocento. Questi panneggiamenti ed insieme le arie de' volti, le estremità, e in generale le forme tutte, ricordano quelle maniere che allora vestivano d'ingenua bellezza anche i dipinti del Cima, del Carpaccio e dei due Bellini.

MONUMENTO DI PIETRO MOCENIGO (S. Giovanni e Paolo). È tenuto dagli scrittori come lavoro del nostro Pietro, ajutato però qui da Tullio e da Antonio, suoi figli, il deposito di Pietro Mocenigo al lato destro di chi entra per la porta maggiore di S. Giovanni e Paolo. Tuttochè quel Doge morisse nel 1476, pure non fu alzato che dodici anni dopo. Ed è naturale, perchè grandioso e ricco così da domandare lunga fatica per essere condotto a termine. Consta di un grande arco nelle cui pilastrate laterali stanno sei nicchie con altrettante statue di maniera crudetta e sottile sì, ma pure elegante e corretta. Sotto l'arco è l'urna sostenuta da tre figure a guisa di cariatide. Sull' urna stessa rizzasi la statua del Mocenigo fiancheggiata da due genii. Sul dinanzi dell' arca sono rappresentate a bassorilievo imprese guerriere dell' illustre defunto. Altro bassorilievo sopra la cornice mostra l' angelo che dice alle Marie visitanti

il Sepolcro di Cristo, *surrexit non est hic:* sul frontespizio arcato che dà fine all' opera rizzansi altre due statue, il Salvatore cioè e due angeli.

PALAZZO VENDRAMIN. Le Guide di Venezia attribuirono fino a questi ultimi tempi a Sante Lombardo il Palazzo ch' era dei Vendramin, e che ora è posseduto da S. A. la Duchessa di Berry. Esse fidavano sul Temanza che aveva asserito ciò, senza badare che s' egli riferì rettamente le date della nascita e della morte di Sante, questo edifizio non poteva essersi da lui architettato perchè alzato prima che egli nascesse. Narra il veneto biografo come dal Necrologio di S. Samuele si rilevi essere morto Sante il 16 maggio del 1560 in età di cinquantasei anni, lo che vuol dire, come ognun vede, aver avuto il nascimento nel 1504. Ora dalle carte che la famiglia Vendramin fece vedere all' architetto Selva risulta invece, che questa magnifica costruttura fu nel modo presente fatta alzare da Andrea Loredan nel 1481, vale a dire, ventitrè anni prima che Sante nascesse. Che essa appartenga però ai Lombardi è fuor di dubbio, perchè ne serba intieramente la maniera; il difficile è sapere se debba attribuirsi a Pietro piuttosto che a Martino, i quali in quell' epoca appunto muravano le migliori fabbriche di Venezia. Considerando per altro al carattere delle modanature ed ai rapporti delle divisioni generali, che di molto si raccostano a quelle già note di Pietro, si inclinerebbe a tenerlo opera di quest' ultimo. Infatti raffrontando, per esempio, i cornicioni del presbiterio di S. Maria de' Miracoli, con quello sfarzoso dei Vendramin, sarà pur forza convenire che manifestano una certa somiglianza di stile. E più ancora la manifestano i capitelli compositi, i quali si direbbero sin fatti dalla mano medesima, tanto rivelano le stesse maniere di maneggiar lo scalpello.

Bene il Sansovino pose questo Palazzo fra i quattro maggiori della città e lo disse *molto nobile*, perchè in fatto nella sua festosa ricchezza conserva gran nobiltà nell' ordinanza generale, e nella semplicità dell' insieme. A darne meglio un' idea riporto le parole giudiziose e limpide con cui il Selva si fa a descriverlo.

« La facciata di questo nobile edifizio è tutta costruita delle migliori cave d' Istria. Le minori colonne isolate nel mezzo dei grandi archi sono di marmo bianco greco venato. Del medesimo marmo sono vestite le riquadrature fra gli intercolonnii, e di porfido, di serpentino e di altri antichi marmi i piccoli tondi disposti ad ornamento in essa facciata. . . . L' altezza è divisa in tre ordini tutti e tre corintii, la trabeazione superiore riesce, con piccola differenza.

dupla di quella dei due ordini sottoposti, ed è la metà della propria colonna; quindi la sua cornice che ha tre piedi e quattro once di aggetto, corona con maestosa grandezza tutto il fabbricato. Questi arditi rapporti, le doppie arcate inserite in quelle degli ordini, che con apparente leggerezza contribuiscono alla solidità dell'edifizio, il maggior fiancheggio che fanno gli intercolonnii agli archi angolari; i risalti del primo ordine che formano il piano dei tre maestosi poggiuoli nel secondo, gli ornamenti maestrevolmente scolpiti e disposti, creano un insieme che fece dire al Temanza essere questa facciata d'una certa gustosa e saporita composizione che ben si conosce, ma non si può con parole adeguatamente esprimere [1] ».

Le parti veramente che danno a questo edifizio rara eleganza, sono le bifore che fungono ufficio di finestre, ed il sopraornato superiore: in quelle v' ha una grazia leggiadra, una sveltezza robusta, un sì ingegnoso contrasto fra le linee rette e le curve che rapisce l'anima con una armonia di incanto: in questo v' ha forza, correzione, maestà; e bene disse il citato Temanza che a fronte de' palazzi Riccardi e Strozzi a Firenze, esso non riscuoterebbe minori lodi; e meglio ancora consigliò gli architetti ad imparare da questo esempio, *quali proporzioni e quali modanature convengano al sopraornato del superior ordine di grandioso edifizio.* Quanto il buon Temanza vedea più giusto di molti architetti presenti!

PALAZZO CORNER-SPINELLI. Una certa analogia di stile obbliga quasi ad attribuire allo stesso autore del palazzo Vendramin, quello che fu prima dei Corner, poi de' Spinelli sul gran Canale presso il fu teatro S. Angelo. Vi si scorge lo intendimento stesso di coronare tutta la fabbrica con un robusto sopraornato, serbante conveniente proporzione piuttosto colla massa che coll'ordine da cui è sorretto. Vi si scorge la stessa maniera di bifore nei due piani, e quella medesima pendenza all'ornare che prodigava festoni ed intagli perfino nel basamento. Al Diedo piacque lodare come ingegnoso ripiego la distribuzione delle finestre nel piano inferiore, che sono assestate in guisa da far cadere quelle degli stanzini sotto ad uno solo de' vani della bifora superiore, mentre le due nel piano terreno rimangono equidistanti da questa. Ma col debito rispetto all'erudito scrittore, mi pare per altro che l'architetto nulla ottenesse di buono con una così fatta distribuzione; giacchè se provvide in tal modo alla simmetria del piano inferiore, mostrò poi che

1 *Fabb. di Venezia*, tom. II, pag. 128.

questo mal si legava cogli altri; tanto più che il profilo di quelle finestrette manifesta stile differente troppo dalle sunnominate bifore. Quanto non era più facile, o mutar tutto il partito per collegare con euritmia i piani fra loro, ovvero ripetere industremente le bifore anche nel piano inferiore, e disporle in modo che gli archi di queste illuminassero i mezzanini, i fori rettangoli invece, il piano terreno, ponendo l' impalcatura del mezzanino precisamente all' imposta dell' arco. Se disconvengo dal Diedo in ciò, sono poi intieramente con lui d' accordo nel lodare la singolar forma dei due poggioli laterali a quello di mezzo nel piano nobile, i quali constano di tre sezioni di circolo, ove possono essere accolte molte persone senza perdere spazio in larghezza, e ne risulta bellissima apparenza per l'aggraziato girare di quelle curve. Siccome questo mi pare bello e imitabile esempio, così mi piacque darlo qui inciso insieme a quella graziosa bifora cui serve di terrazzino.



Le modanature di questa fabbrica tutte in generale peccano di una secchezza ben maggiore di quella che scorgesi nelle opere di Pietro, e quando io poi le considero nelle varie ragioni e proporzioni loro, le trovo raccostarsi d' assai al modo di profilare del palazzo de' Camerlinghi a Rialto. Che forse quest' opera non fosse anch' essa del Bergamasco?

Ora che notammo le opere di Pietro condotte per le chiese, vediamo le altre ch' egli lavorò per la Signoria.

Fuggito, come ho narrato sopra, il Riccio col denaro pubblico, dal Senato non si esitò a surrogargli colui, che al dire di Pomponio Gaurico, era tenuto allora il più forte fra gli emoli del veronese architetto, vale a dire, il nostro Pietro [1]. Con decreto quindi del 14 marzo 1499, ove è chiamato *homo nell' arte sua sofficientissimo* [2], gli

[1] P. Gauricus. *De claris scultoribus.*

[2] Il decreto che ci è riportato dal diligente Cadorin (op. cit. pag. 143) dice così: 1499 14 *martii: Trovandosene absente di questa città nostra maistro Antonio Rizzo deputado olim soprastante a la fabrica dil pallazzo qual fo tolto con salario de ducati 125 al ano, et essendo sta necessario proveder al governo di la fabrica predicta fo nominato et substituito*

furono assegnati ducati centoventi all'anno di salario, perchè potesse attendere *alla costruzion della fabbrica come ha fatto nei passati mexi.*

TORRE DELL' OROLOGIO. Pel corso di dodici anni ei fu preside non solo ai lavori del Palazzo ma anche ad altre fabbriche che gli erano dal Senato allogate. Si tengono fra queste la Torre dell'Orologio in piazza, ma secondo me, erroneamente, perchè stando a Diarii del Sanudo, quella fu eretta correndo l'anno 1466, quando il Lombardo non era ancora ai servigi della repubblica; poi non ne rivela per nulla il carattere e la maniera del profilare, e neppure la rivelano le due fabbriche laterali costrutte dopo il 1500, giacchè non si vedono delineate nella pianta di Venezia, lavoro del 1505 attribuito ad Alberto Durero. Per quanto il Selva si sforzi a dire [1], *che spicca in quest'opera una reale magnificenza, e nella massa totale produca un bell' effetto*, pure all'occhio dello spassionato architetto appariranno sgradevoli que' secchi pilastri, aride quelle bifore, magre le trabeazioni, e in ogni parte uno stile più da fuggirsi che da imitarsi. Mi ingannerò, ma a me pare che in questa ingiustamente lodata mole si intravvegga la mano stessa che architettò il Fondaco dei Tedeschi: sia poi o no fra Giocondo [2].

Quello piuttosto che merita osservazione in questo edifizio, e spesso ne ottiene anche troppa dai curiosi, è l'Orologio con quei suoi giocherelli de' Mori che batton le ore e de' Re Magi che s'inchinano dinanzi alla Vergine. Sopra l'arco sta l'ampio disco dell'orologio colle ore, i segni del Zodiaco, e le fasi della Luna, giornalmente additate dalla sfera: nell'ordine sovrapposto v'è un tabernacolo, non bello, a dir vero, con Nostra Donna sedente di metallo

maistro Piero Lombardo homo nell' arte soa sofficientissimo ... cum salario di ducati 120 el qual se intendi principiar a dì 16 del mexe de marzo et cussi possi perseverar et attendere alla costruzione di la fabrica, come ha fatto nei passati mexi.

1 *Fabb. di Ven.* tom. II, pag. 52.

2 È da avvertirsi però che quanto sta sopra il piano de' terrazzini fu aggiunto l'anno 1755, giacchè prima v'erano rozze muraglie con finestre senza simmetria. Allora vi furono poste anche le otto colonne nei quattro vani de' porticati sulla piazza per correggere la troppa loro ampiezza con intercolonnii più ristretti. Parve ad alcuni critici che quella giunta non fosse regolare, perciò una notte vi fu appiccato un cartello in cui stava scritto:

Lustrissime siore colonne cosa feu qua?
Non lo sappiamo in verità.

Ne fu creduto autore il P. Lodoli come la più mordace lingua che allora fosse in Venezia. Tutto questo ci narra il Temanza nella vita di Pietro Lombardo; ma quando io guardo al modo con cui sono legate quelle otto colonne alla fabbrica, non so comprendere come sieno state poste dopo, giacchè da tutte parti si incatenano alle pietre della trabeazione e delle lesine che le fiancheggiano. Però il Temanza non deve aver sognato trattandosi di un'opera a lui contemporanea, e da qualcheduno degli scrittori di que' giorni attribuita a lui stesso.

dorato, a cui piedi sporge un piano semicircolare. In certe feste solenni esce da una delle porticelle che sono ai lati della Vergine un Angiolo con la tromba seguito da' Re Magi, i quali nello scorrere l'indicato semicircolo s'inchinano dinanzi alla madre del Signore e rientrano per l'altra porta. Nel terzo piano è scolpito un leone alato che si leva su campo azzurro sparso di stelle d'oro. La torre finisce con una terrazza nel cui mezzo s'erge immobile una grossa campana sulla quale due gigantesche figure di bronzo chiamate i *Mori*, battono con grossi martelli le ore a vicenda. Questo meccanismo, a dir vero, ingegnoso, è dovuto a Giovanni Paolo Rinaldi di Reggio ed a Gian Carlo di lui figliuolo, e fu posto colà subito dopo il 1493.

PROSPETTO INTERNO DEL PALAZZO (di fianco a S. Marco). Fra i lavori di minor conto che Pietro condusse per la Signoria, le pubbliche carte noverano il coperto di piombo posto su molte parti del pubblico Palazzo, affinchè andassero ben riparate dalle pioggie l'Avogaria del Commune, e la Sala del Consiglio dei Dieci, tirate allora a nuovo. Inoltre egli si adoperò nel lastrico della pescheria ed in tutti i pubblici ristauri e costruzioni condotte dal 99 al 1511 tempo in cui egli durò nell'ufficio. Perciò io non dubito di attribuirgli il prospetto minore interno del Palazzo che risponde al fianco della basilica. So bene che il Cicognara lo riguardava come lavoro del Bergamasco, ma io non arrivo a comprendere su quali ragioni egli si fondasse, giacchè lo stile è d'assai più leggiadro e più, se mi si concede l'espressione, carezzevole, che non sia quello del Bergamasco; e l'epoca poi non vi risponde, giacchè essendo stato condotto nei primi anni del Dogado di Leonardo Loredan, vale a dire, tosto dopo il 1501, v'è tutta la probabilità fosse affidato al protomastro della Signoria che era allora il nostro Lombardo.

Comunque sia la cosa, è questo prospetto uno de' più gentili esemplari dello stile lombardesco, e bene lo chiamò il Cicognara *esempio d'aurea ed elegante ordinanza*, perchè si mostra lodevolissima l'euritmica sveltezza di che va fregiato. Offrono poi l'apparenza di una lieta ricchezza quelle finestre arcate alle quali è bene accomodato ornamento un tabernacolo decorato da agili colonnette che spiccano leggerissime sui lor piedistalli circolari, e vanno sorrette con plausibile licenza da mensoline, mentre esse sostentano un ben proporzionato frontespizio. Facesse il cielo che i moderni architetti si dessero a studiare questo prospetto, che forse in esso troverebbero buone ispirazioni per inventar qualche cosa di meglio che non

quelle magre o scipite decorazioni di cui caricano spesso le finestre! Ma per giungere a tanto, quanti pregiudizii ancora da superare!

Come statuario soltanto, pare che Pietro non lasciasse molte opere. Anzi non ci vengono ricordate se non alcune statuine nella chiesa di S. Stefano, le due cioè di S. Antonio di Padova e di S. Giambattista nella sagrestia e le altre due di S. Girolamo nella chiesa, lavori tutti che mostrano purgatezza di stile, ma non una gran forza di pensiero, salvo però la figurina del S. Antonio che mi pare fra le più avvivate di religioso sentire che serbi Venezia.

Dopo il 1511 non troviamo più notizie di lui, e forse egli moriva in quel torno, lasciando vivere però onorato il suo nome e nell'opere da lui alzate, e nel suo congiunto

MARTINO LOMBARDO

SCUOLA DI S. MARCO. Una sola opera sicura abbiamo di questo artista, ma è tale da mostrare come egli non fosse minore del suo valoroso parente. È questa la Scuola di S. Marco or or nominata, la quale sorge sulla piazza di S. Giovanni e Paolo dappresso alla grandiosa chiesa. La fronte di questo edifizio che si prolunga per tutto il campo sopra una sola linea, offre due prospetti fra loro differentissimi, quantunque abbiano comuni i due ordini principali. I quali due ordini, che rispondono ai piani delle due sale interne, spiccano con semplice quanto maestosa apparenza, perchè eretti sopra un piccolo stilobate e non oppressi da que' tanto inutili e fastidiosi piedistalli che guastano tante opere del finire del cinquecento e dei secoli posteriori. Agili quantunque capricciosi sono i tre frontespizii che sovrastano al prospetto in cui schiudesi la porta maggiore. Gentilissime e negli ornati e nella linea generale compariscono le due finestre, se nonchè acquistano certo aspetto di magra esilità per quei pilastrini che dalle colonne si spiccano a fulcire il frontespizio triangolare. Ma nulla può paragonarsi alla ricchezza della porta, tipo di eleganza e di sfarzosa magnificenza. D'un bellissimo effetto son le colonne posate su piedistalli rotondi e sorreggenti quel tesoro d'intagli che sono la trabeazione ed il frontespizio. Solo quelli della Certosa di Pavia possono rivaleggiare con questi. Chi vide mai maggiore sceltezza di fogliami, chi un più ben scolpito meandro di quello che corona

l'estradosso dell'arcata formante il frontespizio? E fanno pure un bellissimo effetto le prospettive situate nei campi dei quattro interpilastri che fiancheggiano le due porte nel piano terreno. « Sono esse condotte, dice il Diedo, con tale artifizio e giustezza di regola da indurre in inganno e sorprendere, come con così poco rilievo si possa portare tanto innanzi la illusione, accresciuta dall'industre collocamento di due sculture a basso rilievo rappresentanti storie di S. Marco ed in ispecie de' due leoni grandi al naturale, sì bene scorciati che paiono *sortire*, nel mentre mandano indietro di molti passi l'effetto della prospettiva. » Queste però non son opere di Martino, sì bene di Tullio, ch'è il migliore scalpello della famiglia.

Perchè anche la materia rispondesse alla magnificenza del lavoro, questo prospetto è incrostrato di finissimi marmi, e v'hanno tracce che un tempo era messo tutto ad oro. Quale maraviglioso spettacolo avrà esso offerto la prima volta che sarà stato scoperto al pubblico?

Nè meno ricco è l'interno; che consta di due amplissime sale l'una a pian terreno, l'altra a solaio: quella a piano terra è spartita in tre navi da due fila di colonne sorrette da alti piedistalli, l'altra in solajo è libera. In fondo di questa sala, v'hanno colonne che disgiungono la cappella dalla sala stessa. Si monta a questa sala per due comode e splendide scale, una di fronte all'altra, le quali mettono capo ad un comun pianerottolo da cui per magnifico arco si entra nella sala medesima. Meritano anche molta considerazione alcuni fra i lacunari che ornano i soffitti delle stanze superiori: è difficile trovarne altri meglio scompartiti, e con più eleganza fregiati. Uno in particolare formato di ottagoni, porta nel centro dei cassettoni e nelle fascie che li chiudono, fogliami, e fave, e delfinetti, e leoni, e teste umane, ed altre figure varie, sì ben fra loro composte, ch'è una gioja a guardarle. Quanta differenza fra questo prezioso soffitto e quelli che il corretto Palladio voleva ornati dalle licenziose mani del Bombarda e del Vittoria!

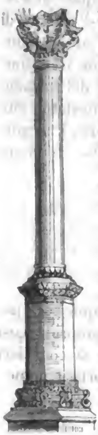
S. ZACCARIA. Il Temanza scorgendo conformità di stile fra la descritta costruzione e la chiesa di S. Zaccaria, attribuisce a Martino anche questo tempio, fondato, per quanto ci narrano le memorie storiche, intorno all'anno 1456, e condotto a fine nel 1515 [1]. Ma

[1] *Fiore di Venezia.* Tom. II, pag. 258, e Cicogna *Iscriz. venet.*, tom. II, pag. 106. Quest'ultimo eruditissimo illustratore trovò anche fra le carte del monastero che nel 1477 era proto della chiesa un *Antonio q. Marco*. Non sarebbe impossibile foss'egli veramente l'architetto di tutta l'opera.



se questo può dirsi in quanto spetta alla facciata non del pari mi par si possa affermare per ciò che riguarda l'interno, il quale fa mostra d'altra maniera e di certo anteriore, vale a dire a Martino, sembre alzato in un'età di transizione quando con bella libertà mescolavansi le forme archi-acute a quelle romane che si andavano ristudiando allora.

La pianta è così maestrevolmente regolare da farne contenti i più scrupolosi adoratori della regola. Tre navi di cui la media è il doppio delle laterali, formano la larghezza, e tre arcate uguali fra loro ne determinano la lunghezza fino all' altare maggiore. In tale modo la nave media consta di tre quadrati composti appunto dalle quattro arcate sorgenti su ciascun de' suoi lati. Giunta all'altare la nave media si sviluppa in un abside di cinque lati tutti portanti un'arcata a sesto acuto equilaterale, di elegantissima forma. A questa abside ne risponde un'altra maggiore, larga quanto la



chiesa con quel numero stesso d' arcate, le quali, fuor d'una, introducono ad altrettante cappelle di figura alcun poco eccedente la semicircolare. Sulle pareti longitudinali sorgono alla metà delle due prime arcate, due altari per parte di corretta maniera, che assai ben si legano alle leggere proporzioni del tempio. In corrispondenza alla terza arcata si schiudono da una parte e dall'altra due grandiose porte conservanti il profilo stesso degli altari. Le arcate che compongono le tre navi vanno sorrette da grandiose colonne alzate su eleganti piedistalli ottagoni che quasi appariscono prolungamento del fusto di quelle: ingegnoso accorgimento per procurare snellezza senza far apparire esili le colonne stesse: accorgimento che non ci spiacerebbe veder qualche volta imitato adesso, per quanto gli schiavi dell'autorità gridassero all'eresia.

Magnifica è la facciata ripartita in più ordini e sormontata da frontone ricchissimo arcato, il quale, a dir vero, se giova a ben piramidare tutta la mole, schiaccia però alquanto colla massiccia apparenza sua il piccolo

ordinetto che lo sorregge. Saviamente è divisa in tre corpi rispondenti all'interna distribuzione. Ben disse il Diedo « che da questa ragionata disposizione ne deriva un perfetto accordo ed una facilità di comprendere a primo sguardo tutto il contesto di una facciata, tendente a peccare d'un po' di tritume[1]. » Di fatti quegli apparenti piani segnati da più cornicioni danno tanto più nel soverchio che sono a rigor di termine menzogneri, giacchè la altezza dell'interno non va divisa da nessun piano. S'aggiunga che se mostrasi elegante quella fila di nicchiette disposte sopra la porta, essa però rappiccinisce sensibilmente la massa: e del pari la impiccoliscono i pilastrini dei due piani superiori. Quanto meglio, nella stessa sua troppa pendenza al minuto, procedeva l'arte archiacuta, ommettendo le divisioni trasversali e tutte le linee disponendo ascendenti, giacchè così collegava alla ragione tecnica quella del pensiero! Ma se queste possono a filosofanti d'architettura parere colpe, l'occhio le perdona per le molte bellezze dello insieme, e specialmente per la magnifica porta, una delle più belle che uscisse dallo stile lombardesco. L'architetto che vuol ben conoscere col compasso alla mano i molti pregi così delle proporzioni che delle modanature di S. Zaccaria, consulti le tavole che alla nobilissima mole furono destinate nella più volte lodata opera delle Fabbriche venete; e scorrendo quegli accurati contorni e la limpida descrizione con cui il Diedo li accompagnò, ringrazii quest'ultimo di aver dato parole di somma lode ad un'opera che non poteva consuonare co' suoi principii, perchè troppo dalle palladiane leggi lontana. Eppure egli, così fervido adoratore dell'antico e del Palladio com'era, dovette confessarla bellissima. Tanto è incontestato, che il vero non piomba al fondo mai; e venuto a galla, spezza i pregiudizii dell'opinione e si fa luce viva fin per quelli che chiudono gli occhi per paura di vederlo.

ANTONIO LOMBARDO

Figlio di Pietro pare che fosse poco più che un ajuto del padre e dei fratelli, e non molte opere conducesse di proprio, così nella statuaria che nella architettura. Infatti quando si consideri ad un lavoro, ch'è senza dubbio di lui, perchè ne porta il nome,

[1] *Fabb. di Venezia*, tom. II.

ed è il bassorilievo figurante un miracolo di S. Antonio nella cappella del Santo, a Padova, si vede tosto come egli non potesse raggiungere nè coll'ingegno nè colla mano gli altri della famiglia sua. Giudiziosamente il Cicognara chiamò questo marmo *poco espressivo del fatto ed arido dello stile*, perchè esso non è che una magra imitazione dell'antico. Antonio lavorò insieme a Pietro ed ai fratelli anche nel monumento Zeno a S. Marco e nell'altro di Pietro Mocenigo a S. Giovanni e Paolo, ma ignorasi quali parti sieno veramente di lui nell'una e nell'altra opera.

MORO LOMBARDO

Figlio a quanto pare di Martino, lavorò nella prenominata scuola di S. Marco, e secondo il Sansovino architettò insieme a Sebastian da Lugano la chiesa di S. Giovanni Grisostomo; opera di non grande importanza, ma pure appalesante anch'essa la sobria semplicità di quella famiglia. Riflette a questo proposito il Temanza che le parti di tale chiesa sono di vario carattere, onde potrebbe darsi che il modello di essa fosse di Sebastiano da Lugano, e quello delle cappelle laterali sulla crociera della navata, come anche del campanile, fossero invece del nostro Moro [1].

S. MICHIELE DI MURANO. Ma l'edifizio che vale a mostrare la sicura scienza architettonica di questo ingegno, è S. Michiele di Murano, male da alcuni scrittori delle venete cose attribuito a Sebastiano Serlio. Questa chiesa, che apparteneva a monaci Camaldolesi, fu cominciata nel 1466 dall'abate Pietro Donà e terminata nel 1478, sotto l'Abazia d'un altro Donà. Attenendoci ad una lettera latina di Pier Delfino monaco in quel convento essa fu condotta da un Moretto scalpellino il quale, considerando al tempo in cui visse, altro non può essere se non il già accennato figlio di Martino Lombardo [2]. La congettura si raccosta a certezza quando vediamo che lo esterno di S. Michiele s'avvicina d'assai a quello di S. Giovanni Grisostomo, da noi già notato come

[1] È forse errore di stampa il trovarsi nel Temanza (pag. 97), che questa chiesa fu alzata nel 1583 mentre invece lo fu un secolo prima.

[2] Il Delfino nella lettera LI chiama questo Moretto *Lapicida cupidissimus perficiendae fabricae, quam incepit*, ed in un'altra la LXXX lo dice *fabricae praefectus*. Fu il primo a dar queste notizie il Moschini nella sua confusa sì, ma pur preziosa per erudizione, *Guida di Venezia* (tom. II, pag. 392).

architettura del Moro. Armonica è la forma generale della ricca facciata tutta di pietra d'Istria, ma non può dirsi altrettanto delle singole parti, alcune delle quali peccano or per magrezza ora per bizzarria. Que' pilastrini sopra l'ordine principale, nella cui cimasa vanno a perdersi i mezzi frontespizii delle navi laterali, vi fanno la più meschina figura del mondo; nè la fanno sicuramente migliore que'due informi pezzi di pilastro che a questi vanno sovrapposti. Bello soprattutto è l'interno vestibolo cavato dal corpo stesso della chiesa, ed è stimabile anche pei scelti profili che ne decorano le colonne da cui va ornato. I capitelli di queste non possono essere più gentili; e gentilezza pur aggiungono i fusti spirali, imitazione felice di quelle opere romane in cui si volea la colonna elegante decorazione, non robusto fulcro degli edifizii.

TULLIO LOMBARDO

ANGIOLETTI E S. MARTINO. Figlio anch'esso di Pietro, è più da encomiarsi come scultore che non come architetto, perchè le opere dello scalpello egli condusse con ben maggiore ingegno che non quelle della sesta; ed anzi può dirsi lo statuario più insigne della famiglia, e direi anche di tutta Venezia. Fra le migliori sue fatiche sono da contarsi gli angioletti che reggono un altare nella chiesa di S. Martino. Quantunque nè le immagini d'essi *sieno celesti*, nè la *spontaneità degli atteggiamenti, il candore delle espressioni, la purità e fluidità del carattere e delle pieghe scendessero a Tullio da sopra le sfere*, come disse con arcadica esagerazione uno degli elogisti di Tullio; pure spirano cara soavità a rimirarli, e se nelle forme loro fossero più vicini a que' mirabili e veramente celesti tipi trovati dall'arte fiorentina nel decimoquinto secolo, potrebbero forse meritar in parte la rimbombante lode contenuta nelle citate parole. Tutti quattro hanno una stessa fisonomia, uno stesso girar di pieghe, una stessa movenza. E perchè anche in opera decorativa attenersi a così stucchevole uniformità?

MONUMENTO DI GIOVANNI MOCENIGO (a S. Giovanni e Paolo). D'uno stile tanto largo che quasi si raccosta alla seconda maniera del Sansovino è il monumento sepolcrale del doge Giovanni Mocenigo, a fianco della porta maggiore di S. Giovanni e Paolo. Pare che Tullio lo lavorasse intorno al 1500, sebbene quel valoroso conquistatore del Polesine fosse morto nel 1485. La figura

del defunto vedesi distesa sull'arca nel modo solito ad usarsi in quella età. Due altre simboliche di pura e correttissima maniera stanno in piedi fra gli intercolonnii. L'ordine è corintio, ma a due mani di foglie, singolarità in questo stile sì rara, che quasi io sarei indotto a sospettare quei capitelli si aggiungessero molto dopo la morte di Tullio.

BASSORILIEVO IN S. GIOVANNI GRISOSTOMO. Anche i bassorilievi della Scuola di S. Marco di cui già parlammo, mostrano il nostro Tullio scalpello di somma perizia e prospettivo consumato. Le quali doti spiccano pure stupendamente nell'altro bassorilievo che serve di tavola d'altare in una delle cappelle di S. Giovanni Grisostomo, e porta scolpiti i dodici apostoli. Bella opera veramente, e che lo sarebbe ancor più se l'autore, dilungandosi da una male intesa imitazione del naturale, avesse dato più scioltezza a quelle pieghe, le quali si incartocciano quasi fossero un panno rasciutto dopo essere stato inzuppato nell'acqua. E sembrano tali perchè forse, come costumavasi allora da molti, furono ricopiate da pannilini a bella posta inumiditi.

Appartiene allo scalpello di Tullio anche la statua di Adamo che stava nel monumento Vendramin, e che adesso fregia una vasta sala nel palazzo acquistato di recente da sua Altezza la Duchessa di Berry. L'Eva che gli fa riscontro è troppo debole lavoro per poter esser di lui. Tullio è pur l'autore di due statuine sull'altar maggiore di S. Maria dei Miracoli [1].

CHIESA DI S. SALVATORE. Fra le opere di architettura che Tullio condusse a Venezia, si conta gran parte della chiesa di S. Salvatore che, incominciata a fondare da Giorgio Spavento, il quale ne murò la tribuna, fu dal nostro artista piuttosto riformata che proseguita; così che dobbiamo considerarla intieramente il prodotto dello ingegno di lui. La pianta è a tre traverse; una maggiore verso la sommità, due minori ma eguali, sotto di quella. Così ne escono tre crociere formate da grandiosi archi che si innalzano fino al tetto. Questi archi stanno in mezzo ad altri minori su cadaun lato del tempio, i quali servono a formar le cappelle. La maggiore che gira a mo' d'abside è della stessa ampiezza degli archi delle crociere con cappelline ai lati che rispondono alle già indicate. L'ordine principale consta di pilastri corintii sul cui

[1] Io non sarei lontano dal credere lavorate da Tullio anche le purissime statuette che sono in cima alla facciata della chiesa de' Carmini. Arieggiano molto le opere qui citate di lui.

sopraornato corre un attico che regge le volte delle crociere primarie e della navata. Gli archi delle cappelline vanno sostenuti da pilastri d'ordine jonico aderenti ai corintii delle arcate maggiori. Il Temanza, dopo d'aver lodato le modanature e gli intagli dei capitelli, loda anche l'attico collocato sulla cornice a reggere la volta, e dice essere questo l'unico caso in cui riesca elegante ed armonico. Per dir vero non converrei con lui che neppure in tale circostanza possa encomiarsi, perchè mi pare aggiunga secchezza piuttostochè eleganza. Sveltissime si mostrano le proporzioni così delle arcate che degli ordini, e le cupole valgono a raggentilire tutta la massa. Tullio diresse anche il chiostro del vicino convento, ove non altro è da lodarsi che la bene ordinata simmetria.

Molto Tullio lavorò anche fuori di Venezia e specialmente in Padova ed in Treviso. Nella prima di queste due città eseguì nella cappella di S. Antonio i pregevoli bassorilievi figuranti l'uno il Santo che unisce il piede di quel giovine che avea dato un calcio a sua madre: l'altro lo stesso Santo che scopre nello scrigno il cuore ancor palpitante dell'avaro, entrambe opere alquanto secche, ma però ricche d'espressione, e di certa grazia ingenua che si vede tolta dalle bellinesche maniere. Ma molto più lavorò in Treviso ove figura principalmente come architetto. Colà fu attuoso ajuto del padre nella maggior cappella del Duomo, ove nel deposito sepolcrale del vescovo Zanetti scolpiva un'aquila di tutto tondo ch'è un vero capo-lavoro. Uscì dalla sesta di Tullio, la crociera della Madonna delle Grazie compiuta l'anno circa 1530. Pare anche che egli facesse il disegno di tutto il tempio. È pure suo concepimento il prospetto delle tre cappelle e l'organo delle monache di S. Polo. Ma il più lodevole dei suoi lavori a Treviso è senza dubbio la cappella del Sacramento nel precitato Duomo, nella quale fece alcune statue di una mirabile castigatezza di stile che gli meritano posto distinto fra gli scultori di que' dì [1]. Dalle carte contemporanee pare che Tullio fosse già morto nel 1559.

SANTE LOMBARDO

Era figlio ad un Giulio che forse fu architetto e scultore anch'egli. Se stiamo al Necrologio di S. Samuele, documento che

[1] Per aver più particolareggiate notizie sull'opere di Tullio condotte fuor di Venezia si vegga il Temanza nella vita di lui.

parrebbe incontestabile. Sante nacque nel 1504; giacchè in quel registro è notato come morisse ai 16 di maggio del 1560, in età di cinquantasei anni.

Abbiamo già veduto parlando di Pietro, che se queste date son giuste, Sante va spossessato d'una fra le opere che più valevano a farne luminoso il nome, vale a dire, il palazzo Vendramin. Le considerazioni seguenti varranno a provare ch'egli non fu autore neppure della Scuola di S. Rocco che da molti gli viene attribuita. I documenti portatici in epilogo dal Zanotto [1], e distesamente da ultimo da Don Sante della Valentina, che trattò assai eruditamente la storia di questa costruzione, dimostrano quasi ad evidenza che il nostro Sante non fu di tal fabbrica, se non un semplice direttor dei lavori, e per soli tre anni; giacchè avendo egli al paro di Bartolommeo Buono, che lo avea preceduto in quell'ufficio, voluto prendere arbitrii sul già fissato disegno, ne fu licenziato. Anche senza che uscissero i documenti provanti ciò, il solo buon senso dovea bastare per non credere Sante l'architetto di tanta mole; imperciocchè nel 1524, quando fu chiamato a dirigerla, egli non aveva che venti anni, età troppo immatura perchè la prudenza dei dubitosi confratelli, la tenessero atta al grave incarico d'immaginare e condurre tanta fabbrica dalle fondamenta. È poi chiaro che quando Sante fu chiamato a proto di quell'edifizio, egli altro non dovea se non eseguire il disegno altrui, perchè la muratura era di già cominciata sino dal 1517. Potrebbesi pensare che dovendo egli essere diretto da Giulio suo padre, l'opera si fosse inventata da Giulio stesso; ma perchè poi quest'ultimo, se ne fosse stato veramente autore, non sarebbesi chiamato a presiederla? Il Zanotto con circospetta, quanto giusta osservazione, inclinerebbe a tenere autore del primo disegno forse quel Pietro Lombardo, ch'è primo nobilissimo stipite della gloria di tanta famiglia, e s'appoggia sulla somiglianza che mostra la facciata di questa Scuola con alcune modanature del palazzo Vendramin e di altre opere di Pietro. Non so per altro indovinar la ragione perchè quando si vuol stillarsi in congetture, non debba avanzarsene una che di tutte è la più probabile, dicendo che l'autore del primo pensiero architettonico sia invece Bartolommeo Buono, il quale cominciò a presedere alla fabbrica nell'11 gennajo 1517. Le carte offerteci dal precitato Ab. Dalla Valentina dicono che nel 25 marzo dell'or ricordato anno fu gettata la prima pietra dell'insigne sodalizio; perchè dunque l'architetto illustre

[1] *Fabbriche di Venezia*, tom. II, pag. 63.

chiamato tre mesi prima a diriger l'opera, non poteva esserne anche l'autore? Codesta coincidenza fra le due epoche mi pare aggiunga probabilità alla mia congettura; tanto più che il Buono era uomo di tal fama e considerazione, come già dimostrammo, che difficilmente avrebbe egli preso a sopravvegliare il concetto d'un altro, per collocarsi secondario ove avea tutta la ragione di essere tenuto principale. Mi si risponde che da carta 20 marzo 1524 risulta com'egli venisse licenziato dall' ufficio di proto, pegli arbitrii che avea presi nell' alterare in più d' un luogo il modello. Ma io replico, che egli forse può aver fatto ciò appunto perchè quel modello era sua opera, e si stimava in diritto di modificarlo a sua posta. Se i fratelli della scuola non vollero, è forse perchè amavano più che non conveniva quella prima invenzione.

Mi piacque esporre queste osservazioni solo per mostrare come Sante entrasse poco o nulla nella erezione della Confraternita di S. Rocco. Siccome però essa per gran parte fu diretta dallo Scarpagnino, di cui parleremo più sotto, ed a lui dobbiamo molti degli interni ornamenti, la facciata posteriore sul rivo e forse parecchie fra le modanature del prospetto principale, così avviso discorrere de'pregi architettonici di questo edifizio, quando avrò a condurre l'attenzione del mio lettore sulle opere dello Scarpagnino stesso.

PALAZZO TREVISAN (a S. Maria Formosa). Ma quali sono poi veramente le produzioni sicure di questo Sante Lombardo che le Guide ne celebrano tanto? Gli vengono attribuiti dal Temanza il palazzo Corner Spinelli che già dicemmo dover appartenere a Pietro o a Martino, quello dei Gradenigo a S. Samuele, e l'altro dei Trevisan sul campo di S. Maria Formosa presso il ponte di Rugagiuffa. Per quanto io so, credo che quello dei Gradenigo or più non sussista, ma dura ancora intatto l'altro, il quale, se è proprio opera di Sante, testifica di certo com'egli fosse inferiore in merito ai suoi valenti consanguinei. Questo palazzo manca di quella snellezza di proporzioni e grazia di profili ch'è sì abituale nella scuola dei Lombardi; anzi molto mi maraviglio, come un'opera di sì poco conto dovesse trovar luogo fra le fabbriche venete fatte incidere dal Cicognara e dal Diedo. Fra le altre colpe, v'ha nel piano nobile di questo palazzo una maniera di profilare le imposte degli archi ch'è intieramente contraria allo stile dei Lombardi: vale a dire, invece che l'arco col suo archivolto sia girato immediatamente sulla colonna, vedesi una trabeazione compiuta che risalta sul capitello e serve d'imposta all'arco stesso; sgraziato

modo che scema eleganza alla finestra, e fa comparire tozza la colonna.

Altri Lombardi contemporanei ai rammentati pur ci nomina la storia avviati all'arte, ma tutti di povero o mediocre merito, sicchè torna inutile il tenerne discorso. Sarà invece meglio parlar tosto d'uno fra i migliori seguaci che si avessero Pietro e Martino, vale a dire di

ANTONIO SCARPAGNI

DETTO

LO SCARPAGNINO

Questo uomo più abile che famoso, al pari di tutti i più illustri a lui contemporanei, cominciò il suo tirocinio nell'arte, dall'umile mestiere di squadratore: ma conosciuto ingegnoso dalla repubblica, fu chiamato a proto, ch'era allora quanto dire architetto, del Magistrato del Sale, carica destinata a presedere a' pubblici edifizii. Forse a tale ufficio venne destinato dopo la morte di Pietro Lombardo accaduta a quanto sembra verso il 1511 come dicemmo.

FABBRICHE A RIALTO. Certo è che fra le prime opere sue devonsi contare le fabbriche dette vecchie a Rialto, cominciate dopo il fatale incendio di quella parte di città nel 1513, e compiute nel 1522. Se ascoltiamo il Vasari, biografo troppo spesso infedele, pare che fra Giocondo ne desse magnifico disegno tutto sfarzoso di piazze, di botteghe splendide, di larghe e diritte strade, di logge ad uso di mercato, e d'altri tali sontuosi abbellimenti; ma che per la protezione d'uno di casa Valaresso fosse trascelto il modello dello Scarpagnino, dileggiato dal biografo d'Arezzo col soprannome di Zanfragnino, e che al dir suo compì quella *marmaglia che fu poi messa in opera, e la quale oggi si vede, della quale stolta elezione molti che ancor vivono e benissimo se ne ricordano ancora si dogliono senza fine* [1].

Il Temanza giustificò ampiamente il povero Scarpagnino dalle improvvide accuse scagliategli con velenosa beffa dal Vasari, mostrando

[1] Vasari, *Vita di Fra Giocondo.*

come non disprezzo al progetto di fra Giocondo, fece che l'altro si preferisse, ma solo le strette in cui trovavasi allora la Repubblica invescata nella guerra cogli Imperiali, e rovinata nelle sue finanze; strette che la forzavano a far risorgere Rialto con quanto maggiore risparmio fosse possibile. Il Selva poi, nelle Fabbriche di Venezia [1], meglio onorò la memoria dell'insultato Scarpagnino, ponendo in aperto come il progetto di fra Giocondo, descrittoci dal Vasari, fosse od una fantastica poesia uscita dal cervello di quest'ultimo, od uno di quei disegni bellissimi da ammirarsi in carta, ma inseguibili in atto, e che ad altro non servono se non a provare una ferace immaginazione. E di vero, il racconto del Vasari porta l'errore madornalissimo di supporre che la sponda sul gran Canale fra i due rivi delle Beccherie e del Fondaco, fosse chiusa da una sola linea retta e che essi rivi scorressero fra loro paralelli in modo da aver bisogno d'essere uniti con un nuovo rivo equidistante dalla fronte dello stesso gran Canale. È da supporsi che il racconto del Vasari sia frutto di infedeli tradizioni; chè se mai egli narrava il vero, chi vorrebbe condannar la Repubblica, esausta allora nell'erario, di rifiutare un disegno dispendiosissimo e poco men che impossibile ad essere condotto a fine?

Se le esposte ragioni giustificano i magistrati e lo architetto, non per questo ne viene che le Fabbriche vecchie in Rialto sieno una bella opera. Sono anzi un magro concepimento che appena può dirsi architettura. Estese in lunghezza per più che duecentocinquanta piedi, sono compartite in tre ordini rustico, dorico e jonico. Il primo comprende venticinque archi formanti un portico sotto cui s'aprono molte botteghe. Le bugne che lo compongono mostransi ben tagliate e di armonico scompartimento. Non altrettanto può dirsi dei due ordini superiori ornati da miserabili pilastrate e da goffe finestre, e sormontati da magre cornici; senza parlare delle modanature degli ordini che veramente spirano una sconsolante aridezza. Quella parte che guarda l'*Erbaria* fu compiuta nel 1522, essendo doge Antonio Grimani. L'altre due che prospettano la piazza di S. Jacopo e la Ruga degli Orefici si murarono nel 1520 e nel 21, ma sono così spoglie d'ornamenti e d'aspetto tanto comune, da non meritare d'essere noverate in una storia dell'arte.

S. GIOVANNI ELEMOSINARIO. Assai più architetto addimostrossi lo Scarpagnino in S. Giovanni Elimosinario, chiesetta attigua

[1] *Fabbriche di Venezia*, tom. I, p. 93.

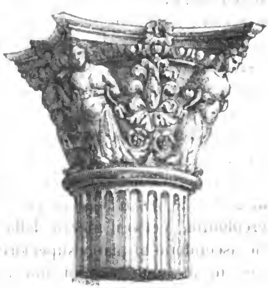
alle fabbriche ora nominate. Incendiatasi questa chiesa cogli altri edifizj di Rialto, fu fatta riedificare per ordine del famoso Andrea Gritti nell'anno 1523, il primo del suo Dogado. Va composta da una croce greca sul cui centro gira una cupola a catino. La cappella maggiore che si erge su cinque gradini, va fiancheggiata da cappelline poco sfondate. Quando si raffronta codesto tempio colla icnografia della or demolita chiesa di S. Giminiano, si vede chiaro che il Sansovino, autore in parte di quest'ultima, la prese ad imitare, con quella sicura libertà però con cui sanno imitare i forti ingegni. Il Selva lodò le modanature di S. Giovanni Elimosinario, ma in verità non so indovinare il motivo di quelle lodi, giacchè son di una così magra secchezza da non crederle il prodotto d'un seguace dello stile dei Lombardi.

SCUOLA DI S. ROCCO. Questa amara censura non meritano di certo gli ornamenti che fregiano molte interne parti e la facciata principale della Arciconfraternita di S. Rocco, capo d'opera dello Scarpagnino, ed una fra le produzioni più ricche che conti la veneta architettura. Dicemmo già qual piccola parte vi avesse in essa Sante Lombardo, ed accennammo del pari come il merito della prima invenzione fosse del Buono, ed appartenesse poi all'artista di cui or parliamo, quello di avere immaginato ciò che v'è di più pregevole in così elegante costruzione. Infatti, dai documenti che ancor si conservano e che da ultimo furono pubblicati, risulta ch'egli terminò la facciata posteriore della fabbrica lasciata incompiuta dagli altri, innalzò da' fondamenti il così detto *Albergo* disponendolo in guisa che non disconvenisse alla grandiosità della sala superiore; nel 1545 ridusse le scale a migliore disegno, e le protese in più lunghe branche affinchè meglio giovassero al comodo ed alla magnificenza. Per ultimo modellò con sommo accorgimento la facciata principale in modo da non dover alterare nessuna delle cose già compiute nello interno, e la decorò con tutta la possibile ricchezza, senza per questo cadere in licenze riprovevoli.

La icnografia terrena di questa scuola mostra la sala inferiore divisa in tre navate da due fila di colonne liberamente ricordanti l'ordine corintio, le quali servono a reggere la vastissima sala superiore e a decorare la terrena in modo ch'essa non si mostri soverchiamente bassa; semplice quanto accomodata disposizione, se le finestre e le porte dei lati più lunghi infilassero i centri degli intercolonnii. Verso il mezzo della sala schiudonsi le maestose scale che ascendono al piano superiore per due branche parallele e staccate che mettono capo ad una terza ben maggiore nel mezzo d'esse.

che è quasi doppia delle laterali con buonissimo accorgimento, perchè così la branca superiore, che è sola, può contenere doppia quantità di genti delle due laterali. Codesta scala sbocca nella sala di sopra per mezzo di ornatissimo arcone, ch'è un vero capo lavoro per eleganza d'ornamenti, come per gentilezza e semplicità di proporzioni.

Ma le maggiori bellezze di quest'opera sono da cercarsi nella facciata sul campo, la quale, tuttochè manchi di simmetria perchè si volle aggiungere un fianco al corpo centrale senza marcare spiccata la divisione, pure riesce armonica così, che non se ne avverte il difetto. Gli intercolonnii, i quali se chiudessero finestre comuni apparirebbero eccessivamente larghi, invece contentano l'occhio perchè acconciamente riempiti da svelte bifore così nel piano superiore come nell'inferiore. Con rara leggiadria d'invenzione son poi composte così le prime che le seconde di queste bifore. Nel piano terreno simigliano a quelle del palazzo Vendramin e dell'altro dei Spinelli, vale a dire, sui due archetti posanti il comune loro peduccio sovra una gentil colonnella, gira un arco che li comprende, e forma colle colonne dei fianchi il complesso dell'apertura. Nel superiore invece, ogni foro della bifora è fiancheggiato da colonnine che riposando su piedistalli rotondi come quelli della facciata rispondente alla corte dei Senatori nel palazzo ducale, reggono un frontespizio angolare a due acque, gentile quanto dir si possa, e giovevole a far accorto contrasto di linee trasversali colle molte curve e perpendicolari che dominano nella fabbrica. Leggiadra è pure la porta maggiore sulla quale sta del pari un frontespizio triangolare. Non è gran fatto venusta la cornice intermedia, ma siano compensati dalla superiore, una delle più ricche e nobili che uscisse dalla scuola de' Lombardi. Ed una nobile ricchezza offrono del pari i fantastici capitelli, di cui uno ne porgo qui disegnato; e i fusti delle colonne che portano scolpiti al terzo inferiore sfarzosi, ma pur corretti ornamenti a guisa di corona su cui spiccano per isquisito scalpello bellissime foglie di quercia. So bene che gli architetti alla vitruviana arricciano il naso vedendo così interrotta quella ch'essi chiamano suprema bellezza della



colonna, la nudità cioè dello scapo. So bene che citano il passo di Vitruvio ove declama contro gli arabeschi: ma non per questo io posso gridar con essi alla riprovazione di questo pensiero. Era bello e lieto costume delle confraternite religiose surte nel medio evo, ornare a festa i siti che destinavano ai lor convegni ed alle sacre pompe. Soleano allora attaccar alle colonne e alle porte, drappelloni, e fiori, e frutta, e quanto più eravi d'allegrante nella vegetazione. Se gli architetti del rinascimento, coi meandri attornianti le colonne ricordarono l'antica costumanza, essi adempirono al più alto scopo dell'arte, quello di destare idee conformi all'edifizio, e di usare i mezzi convenienti a tal fine; modo unico per raggiungere verità, varietà e bellezza. La facciata posteriore che guarda il rivo è ornatissima anch'essa, ma di merito assai inferiore: pesanti i pilastri, le bifore del primo piano sgraziate, la nicchia centrale del piano stesso trita e piuttosto meschina, i profili o disadatti o secchi. Si vede in una parola che se la scuola conservasi la medesima, ne è diverso l'autore, e di lunga mano men abile di quel valentissimo che condusse la descritta facciata principale.

Questo edifizio, che nello esterno è tutto di pietra d'Istria, ed incrostato qua e là di marmi orientali, mostrasi anche in fatto di statica uno de' meglio costrutti che abbia Venezia, la quale, che che ne dicano alcuni che delle cose guardano solo la superficie, non presenta in molti de' suoi monumenti modelli da seguirsi per quanto spetta a solidità. È probabile che questo non indifferente pregio della confraternita di S. Rocco, sia per gran parte da attribuirsi allo Scarpagnino stesso, il quale a' suoi dì avea fama di abilissimo costruttore. Tanto è vero che quando nel 1546 rovinò la vôlta della Libreria di S. Marco, e fu obbligato il Sansovino a rimetter l'opera in modo che fosse di sicura stabilità, il Senato scelse lo Scarpagnino affinchè insieme a Bernardino Righetto, proto dei Provveditori di Comun, esaminasse se quella fabbrica fosse ridotta veramente solida. Eseguito dai predetti con accuratezza lo incarico, diedero giurata relazione ai procuratori che nulla più eravi da temere.

S. SEBASTIANO. Mercè le accurate indagini del Cicogna possiamo ora con qualche probabilità attribuire allo Scarpagnino un'altra pregevole opera qual'è la chiesa di S. Sebastiano che le Guide senza nessun solido documento affermano eretta nello interno da Sebastiano Serlio, nella facciata dal Sansovino. Le carte del monastero vedute dal Cicogna accennano a' molti lavori fatti per questa

fabbrica dal nostro architetto, e vi si rinvengono frequentissime ricevute di lui, dal 1511 fino al 1549, in cui pare fosse compiuta. È quindi verosimile, dice il ricordato erudito, ch'egli abbia dato il primo modello. Osservando per altro che da quei documenti medesimi si fa manifesto come nel 1506 se ne gettassero le fondamenta essendo muratore Francesco da Castiglione, cremonese, ch' era cugino di Mastro Bartolommeo (forse il Bon) e compagno ne' suoi lavori: osservando che i pagamenti fatti allo Scarpagnino nel 1548 sono per *piere vive lavorade date per la fazada della gesia:* osservando che insieme a lui e come suoi ajuti vanno nominati nei conti, ed il citato Mastro Bartolommeo, e Mastro Guglielmo, forse il Bergamasco, e Mistro Piero, forse il Lombardo, mi vien sospetto che il modello fosse invece veramente del citato Francesco da Castiglione (l'umile appellativo di *muraro* non chiudeva in que' tempi l'idea di incapacità alle cose di architettura) e che gli altri qui nominati fornissero gli ornamenti scolpiti, avendone però la principale impresa lo Scarpagnino.

Comunque la cosa siasi, riuscì questa chiesa, se non un capo lavoro di eleganza, almeno composta con corretta novità di pensiero, e con molta armonia nelle proporzioni dello interno. Consta essa di una sola nave cui mette capo un coro fiancheggiato da due cappelle. Nella parte anteriore s'avanza per tre lati una loggia a pilastri quadrati gentilissimi, su cui girano archi portanti un ballatojo; concetto che dà movimento alla massa e la alleggerisce. La facciata è povera e magra cosa, nè merita commento.

Lo Scarpagnino visse vecchissimo, e pare morisse nel 1558, perchè allora gli succedette nell' ufficio di Proto al Magistrato del Sale Antonio da Ponte di cui lungamente dovremo parlare nel seguente capitolo. Questo Scarpagnino può considerarsi come l'ultimo della famosa scuola cui Venezia deve forse le più eleganti fra le sue moli, e serve quasi anello di transizione fra il risorgimento, e quell'arte correttamente classica che mi corre obbligo di esaminare tosto dopo che avrò dato notizia di alcuni altri architetti e scultori derivati dalla scuola lombardesca.

FRA GABRIELE AGOSTINIANO

Uno fra questi è da considerarsi quel padre Gabriele dell'ordine degli Agostiniani ch'ebbe a' suoi giorni nome di buon architetto,

sebbene ciò che ne rimase di lui non lo chiarisca un grande ingegno. Fra il 1534 molto operò per la sua chiesa e convento di S. Stefano. Colà alzò la porta che guida alla sagrestia, l'altra fregiata di gentili intagli dietro l'altare maggiore, e finalmente il chiostro del fu monastero, il cui portico è formato da colonne joniche un poi secchine, a dir vero, e troppo forse l'una dall'altra distanti, ma però di un effetto non isgradevole. È famoso nei fasti dell'arte questo chiostro, ma non pei meriti della sua architettura, sì bene pei freschi del Pordenone, di cui resta ancora qualche avanzo ad attestare l'armonica robustezza di quel fecondo pennello.

ALESSANDRO LEOPARDO

E I FUSORI IN BRONZO

Di quest'uomo veramente insigne, se ci dissero poco i biografi, ben lo attestano scultore e fusore sommo le opere eccellenti che di lui ci rimasero. Fu anche elegante architetto, sebbene in quest'arte non molto lavorasse.

MONUMENTO COLEONI. La colossale fatica sua che gli assicura eminente seggio fra gli artisti venuti dopo la rinascita delle arti, è il magnifico monumento eretto sulla piazza di S. Giovanni e Paolo al generale della Repubblica, Bartolommeo Coleoni; quel valoroso che il primo introdusse nelle milizie la maniera d'usare fruttuosamente le artiglierie.

Questo energico condottiero d'eserciti, che fra le molte doti dell'animo, quella per certo non possedeva della modestia, pregava nel suo testamento il Senato che degnasse ordinare fosse eretto a suo onore una statua equestre nella piazza di S. Marco. Ma il Senato, pur volendo condiscendere all'istanza d'un uomo che molta riconoscenza meritava dalla Repubblica, e che fra le altre benemerenze avea quella d'averla lasciata erede di pingue eredità, non credette per altro dover violare un'antica legge, la quale vietava di ingombrare la piazza, e quindi acconciò industremente la cosa in modo che fosse rispettata ad un tempo e la volontà de' regolamenti e quella del testatore. Ordinò dunque che il monumento da lui bramato, e co' suoi denari stessi pagato, fosse eretto nella *piazza della Scuola di S. Marco*. Narra il Vasari che sapendo la Repubblica quanta godesse fama in Firenze Andrea dal Verrocchio, lo facesse

venire a Venezia perchè gettasse in bronzo l'opera designata. Egli quindi, datosi a preparare il modello del cavallo, disponevasi ad armarlo per fonderlo, quando udì che a motivo di una di quelle protezioni di cui i patrizii veneti furono in ogni tempo sì larghi, aveasi deliberato che Vellano da Padova conducesse la figura, ed egli il solo cavallo. Della qual cosa sdegnato, spezzò dispettosamente la testa e le gambe del suo modello, e tornossene pien di bile a Firenze sua. Il Senato lo minacciò di morte, se ritornava, e com'era da prevedersi non ritornò. Calmate per altro l'ire fu richiamato, e si pose a racconciare il modello, per fonderlo tosto dopo, ma nol potè perchè fu côlto da morte. Altri narrano ch'egli mancasse di crepacuore perchè il getto gli era male riuscito. Il testamento del Verrocchio però scoperto da ultimo nella Riccardiana, prova ad evidenza che lasciò incompiuto il modello senza gettarlo, perchè in quella carta che fu scritta in Venezia nel 1488, nell'anno stesso in cui trapassò, è umilmente supplicata la Repubblica a permettere che Lorenzo de' Credi discepolo di esso Verrocchio e suo esecutore testamentario, finisca il cavallo che egli avea cominciato [1]. Ma il Senato, poco curandosi dell'ultima volontà d'Andrea, affidò il compimento dell'opera ad Alessandro Leopardo, che per così insigne lavoro fu d'allora in poi conosciuto dal popolo come Alessandro del Cavallo. È però da presumersi che il modello fosse ancora quello del Verrocchio; e la congettura s'avvalora quando si guarda alle forme di quel cavallo, perchè vi si scorge palesemente lo stile fiorentino assai più vicino alle norme della corretta antichità, di quello nol fosse allora quello de' veneziani scultori.

È un po' strano l'elogio che fece il Cicognara di questo cavallo, e per poco quasi si potrebbe considerarlo censura, imperocchè dice come coll'energia del suo movimento sembri voler scendere dal piedistallo: la qual cosa non ci pare encomio adatto ad opera monumentale che dovrebbe mostrare quella *magna tranquillitas*, la quale tanto cercavano i greci artefici. Conveniamo però con lui esserne il moto giusto, grandiose le proporzioni senza mostrarsi pesanti, ben intesa l'anotomia, e l'azione del cavaliero accomodata a chi va rivestito tutto di grave armatura. Nella cinghia che passa sotto il ventre del cavallo si legge: *Alexander Leopardus* V. F.

[1] Il detto testamento dice così: *Etiam relinquo opus equi per me principiatum et ipsum perficiendum si placuerit illmo. Dmi Do. Venetiarum, ducale dominium humiliter supplico, ut dignetur permittere dictum Laurentium perficere dictum opus quia est sufficiens ad id perficiendum.* (Gaye, *Carteggio inedito d'Artisti*, Vol. I, pag. 369). Questo Lorenzo è appunto quel Lorenzo de' Credi sì famoso nei fasti della pittura toscana.

Opus: Le due iniziali si possono interpretare tanto come *Venetus fecit*, quanto come *Venetus fudit.*

Ma se i meriti dello statuario spiccarono eminenti in quest'opera, non sono da meno quelli dell'architetto nell'elegante piedistallo, il più ricco e magnifico che l'arte offerisse mai in tal genere. Consta questa invenzione di un dado contornato da sei colonne corintie, i cui capitelli vanno fregiati da delfini, preziosa allusione alla potenza marittima allogatrice del monumento. Ricchi piedistalli le reggono, una trabeazione di mirabil profilo e di più mirabile scalpello, le chiude. Il fregio di questo sopraornato è un capo-lavoro di gusto e di fina squisitezza d'ornamenti, come di ben accomodata composizione. In niun caso meglio che in questo poteano convenire armi disposte a trofeo e sorrette da cavalli marini. Imparino da questo cornicione gli architetti moderni a scegliere l'ornamento in modo che ajuti la significazione dell'opera; nè pongano le sfingi ove non s'asconde mistero, nè facciano uscir da' canestri i tritoni e gli ipocampi per essere fregio ad opere che nulla hanno a che far col mare e con Nettuno. Il lettore conoscerà



la bellezza del monumento di cui gli parlai finora, meglio che dalle mie parole, dal grazioso disegnino che in questa pagina sta inciso.

PILI IN PIAZZA DI S. MARCO. Ciò che ancor meglio prova come il Leopardo nella scultura e nella fusione si mostrasse eccellente, e stupendamente poi sapesse trattar l'ornato, sono i tre pili di bronzo posti a reggere gli stendardi nella Piazza di S. Marco, dinanzi alla basilica. Di queste elegantissime e preziose opere, che fanno manifesto come si debba ispirarsi nella purgata antichità senza imitarla, distese una giudiziosa illustrazione il Cicognara nelle Fabbriche venete, ed io credo che in nessun modo migliore si possano far conoscere questi tre capo-lavori, se non riproducendo in parte lo scritto su accennato, uno dei più savii che uscissero dalla penna del valoroso scrittore; semprechè ci piaccia perdonare a certa indeterminata frondosità di stile che egli carezzava oltre il limite.

« I tre pili di bronzo che sostengono gli stendardi dirimpetto la chiesa di S. Marco, per la loro elegantissima composizione, per la nettezza dei getti e per l'estrema eleganza d'ogni lor parte, possono gareggiare con quanto di più bello abbiano prodotto le antiche e le risorte arti della scultura e dell'ornato. Il loro ufficio è soddisfatto mirabilmente per la solidità reale conciliata colla gentilezza delle forme, quanto mai dire si possa nobili, svelte e fregiate di preziosi ornamenti. Si vede ben chiaro come il bello stile dell'antichità era studiato in quel secolo e messo a pratica, senza servilità di materiale imitazione. Non parleremo del significato di questi tre pili, poichè una grande e ricca potenza marittima doveva spiegare con pompa le sue bandiere nella piazza principale in faccia alla reggia ed al tempio ed al luogo delle principali radunanze. Opina il Sansovino che questi volessero dire *franchigia et libertà da Dio et solo, et non da principe alcuno.* Altri opinò rappresentarsi in essi i tre regni di Venezia, di Cipro, di Candia, noto essendo ad ognuno come anche i due ultimi fossero regni, e ampiamente dimostrandosi dallo scrittore suddetto come a Venezia pure competesse simile denominazione. Altri accomodandosi meglio alla popolare opinione volle raffigurarsi Cipri, Candia e Morea: ma questo non essendo luogo a tal discussione, che ci condurrebbe fuori del nostro scopo, noi siamo d'avviso che posti a solo ornamento e decoro della piazza, tendessero essi a simboleggiare la potenza e la grandezza della repubblica. Il Sansovino riferisce che fu prima innalzato quello di mezzo, essendo procuratore Paolo Barbo nel 1501, e che gli altri due vennero posti nel 1505, il quarto anno del dogado del Loredan. Noi non veggiamo argomento in appoggio di questa asserzione contraria al contenuto delle iscrizioni che possono leggersi. È da notarsi che il Barbo era procuratore coi suoi due

colleghi, appunto nel tempo che era Doge il Loredan anche nel 1501. e che nel pilo di mezzo appunto si vede il ritratto del Doge, se non basta, anche il nome. Le iscrizioni poi chiariscono evidentemente come i tre pili venissero ordinati e posti sotto gli auspicii dello stesso primo rappresentante la veneta Signoria... Senza varietà nelle masse principali, sono tra loro diversi i bassorilievi che ricingono i pili nel corpo del loro basamento. L'uno di questi raffigura le frutta della terra portate sul mare da' Nereidi e Tritoni, giacchè col mezzo della navigazione libera e independente, i beni e l'abbondanza si diffondono e si ritraggono dal di là de' mari, accomunandole fra tutti i popoli della terra. Un altro bassorilievo dimostra sopra tre navi collocate la Giustizia, Pallade e l'Abbondanza fiancheggiate da elefanti, delfini e cavalli marini. Nella qual cosa accorgimento sommo pose l'artista, che associò alla Giustizia l'elefante, emblema della forza, della prudenza, della temperanza, e di tante altre virtù, che dagli Egizii in poi sempre fu destinato a simboleggiare, massimamente nell'epoca da noi indicata in cui gli emblemi, le allegorie e le imprese erano molto in uso e in esse profondamente si esercitavano i letterati e gli artisti. Agginnse il cavallo marino a Minerva, assisa sovra di una corazza, che tenendo l'ulivo e la palma, simboleggiava non tanto gli studi quanto le arti militari; e in fine ricordando opportunamente che il delfino, per la vita salvata ad Alcione, fu sempre l'emblema del beneficio, al naviglio della benefica Abbondanza accoppiollo, come a quella che apporta alle popolazioni ricchezza e conforto, salvandole dal più grande de' flagelli, la inopia. Nell'ultimo pose il Dio del mare cui un satiretto presenta i frutti della vite, assiso sul dorso di una baccante marittima, volendo dimostrare che sebbene Venezia signoreggi le sponde dell'Adriatico, sono però a lei tributarii i doni di Bacco dal pendio dei pampiniferi colli del Veronese, del Vicentino e del Friuli. . . . Bellissimi sono i fogliami e gli ornati di cui vanno ricchi questi tre pili, e sopra tutto i tre leoni alati che, posti a guisa di grifi a un tripode apollineo, esprimono l'emblema caratteristico della repubblica. Mirabile è la nettezza del getto dalla quale principalmente la lor conservazione dipende [1] ».

CANDELABRI ALL'ACCADEMIA. Il Leopardo si mostra grande artista anche in tre candelabri che un tempo servivano a sostentare le urne in cui si raccoglievano i voti del gran Consiglio. Salvati, non so come dalle rapine francesi del 97, furono deposti nella sala

1 *Fabb. di Venezia*, tom. I. pag. 48.

dei bronzi dell' I. R. Accademia, ove si veggono ancora. Anche in essi la temperata eleganza degli ornamenti serve ad attestare come la immaginazione del potente artista fosse nutrita da solidi studii sull'arte antica e sulla contemporanea. I fogliami in ispecie che fregiano il vaso centrale di questi candelabri sono così belli per forma e per composizione, che appena nei bronzi di Ercolano e Pompei è dato vedere un gusto tanto squisito.

Nei registri del Consiglio dei Dieci del principio del 1496 v'ha un atto che l'erudito Cicogna riferisce nel parlarci del Leopardo [1], col quale il Senato si mostra bramoso di allogare a tanto uomo le progettate valve di bronzo della porta della Carta, affinchè egli le ornasse di stupendi bassorilievi. Sgraziatamente, o per cagione delle guerre sopravvenute, o per mutato pensiero, la cosa non ebbe effetto.

Egli servì lungamente la Zecca, insieme al Camello, in qualità di coniatore, ed ebbe impiego anche all'Arsenale ove più volte fuse cannoni rabescati di cento ornamenti.

Come architetto il Leopardo modellò, in concorrenza di un Giovanni Fontana, la scuola della Misericordia. I Governatori di quest'ultima preferirono il disegno del Leopardo e lo accettarono ad unanimità di voti, con loro deliberazione 5 agosto 1507, e gliene allogarono la edificazione che fu tosto incominciata. Ma quando era ben innanzi la muratura presentossi Pietro Lombardo, che al dire del Temanza piaceasi talvolta di intorbidare gli altrui lavori, e si offerì di prendere l'opera a cottimo, senza dubbio con una diminuzione di spesa. Tanto bastò perchè nel dicembre del 1515 fosse licenziato Alessandro, e gli venisse restituito il modello. Pochi anni dopo fu chiamato dai monaci di S. Giustina di Padova perchè soprantendesse alla costruzione della magnifica loro basilica che in quei dì si andava murando col disegno del Briosco.

MONUMENTO VENDRAMIN (a S. Giovanni e Paolo). Il Temanza, raffrontando gli ornamenti e le modanature che il Leopardo meglio piaceasi d'adoperare, con quelle che decorano in sì squisito modo il magnifico monumento Vendramin, un tempo nella chiesa de' Servi, ora in quella di S. Giovanni e Paolo, credette di poter congetturare, fosse dal nostro artefice scolpito ed architettato. Difatto, quando si guarda a quella corretta eleganza di profili e di proporzioni, a quella squisitezza d'ornamenti, a quel certo sapore antico che senza ombra d'imitazione traspare da tutta l'opera, si

1 Cicogna, *Iscr. Venet.* tom. II, pag. 222, 297 e seg.

dee confessare come essa sia più bella e più armonica di tutte quante uscirono dalle mani dei Lombardi, del Bergamasco, di Antonio Rizzo, i soli che allora lavorassero in Venezia stupendamente il marmo, e lo accomodassero alle architetture; e sia poi scevra da quel po' di secchezza, e direi quasi, di aridità che talvolta s'intravvede nelle opere loro. Lo stile poi dello scalpello, il modo di voltare i fogliami, di dar loro gli scuri negli attacchi, la forma di alcune membrature, specialmente nella cornice, così ricordano il fare del piedistallo del monumento Coleoni, da raffermare l'opinione essere veramente il Leopardo l'autore d'un lavoro, il quale bene fu chiamato dal Cicognara *il vertice a cui l'arti veneziane si spinsero col ministero dello scalpello.*

Sopra ornatissimo zoccolo fornito di squisiti intagli s'alza uno stilobate ne' cui riquadri sta e l'iscrizione ricordante ai meriti del trapassato, e gli stemmi della famiglia, e due bassorilievi con cavalli e capri marini tenuti da un putto. Sotto le colonne, il predetto stilobate si muta leggiadramente in piedistallo, poi con bella novità di pensiero e di effetto, va coronato per tutta la lunghezza da un fregio il più gentile che veder si possa. Su piedistalli accennati rizzansi due colonne e due pilastri. Le prime racchiudono l'arca mortuale, i secondi nell'interstizio che dalle colonne li dividono, contengono due nicchie in cui erano un tempo le statue d'Adamo ed Eva di Tullio Lombardo, che or serbansi nel fu palazzo dei Vendramin. Sulla ricca e correttissima trabeazione gira un arco che riposa sulle colonne antedette, mentre sui pilastri sollevansi altri pilastri minori ornatissimi che servono a sostegno d'un cornicione, sul quale pur sorge una ghirlanda chiudente un putto e sorretta da due mirabilmente scolpite sirene, insignificante ornamento, a dir vero, ma pur sì vago e sì snello, da lasciarsi perdonare la paganità, o meglio, il niun interesse del concetto. Lungo sarebbe descrivere e le medaglie, e i cammei, e i fregi tutti che con artistica perizia van decorando i ripieni di tutto il monumento: ma non puossi lasciar senza un cenno l'arca dove sta chiuso il Doge, capo lavoro di pensiero e di esecuzione, una delle più nobili, ed insieme delle più gentili che fossero operate dall'arte veramente italiana. La fronte e i fianchi del sarcofago portano in sette differenti nicchie le sette principali virtù del Doge defunto: care statuette, tutte verità ed espressione, caste nella movenza, caste nel panneggiamento, e solo inferiori a quelle di Mino da Fiesole, perchè quelle di Mino doveano essere insuperabili. Due aquile ad ali spiegate e l'egizio simbolo della eternità, reggono il letto funebre e la salma del

Vendramin stesa di sopra, e scolpita anch'essa, con somma intelligenza del vero. Ma sopra ogni encomio, belle e spiranti dignitoso dolore son le tre figure delle Virtù teologali poste in piedi vicine all'estinto, quasi ne fossero le perenni custodi. Nell'arcone campeggia un bassorilievo figurante la Vergine con varii santi e due divoti inginocchiati l'un de' quali è il Doge, l'altro un individuo ignoto della famiglia Vendramin.

A quelli che stimano nelle architetture suprema bellezza certi rapporti di parti aliquote catenate fra loro, parrà quest'opera una delle più degne di imitazione, perchè risponde armonica al compasso come all'occhio. Se vogliasi dividere in quattro eguali parti tutta la larghezza, due ne prende lo spazio che passa da centro a centro delle colonne, le quali constando di dieci diametri, portano una trabeazione risultante il quarto della loro altezza. Il sopraornato superiore è poco meno che il nono di tutta la massa, ed è poi il terzo dell'attico ed il quarto della colonna, nè differisce punto in altezza dal sottoposto.

Gran peccato che questo Leopardo sì onorevole per ingegno nol fosse egualmente per animo: ma pur troppo un fatto che irrefragabili documenti confermano, prova come almeno una volta in sua vita si fosse lasciato trascinare a male azioni. Egli macchiò per sempre il suo onore falsificando un chirografo col fine di dilapidare la Commessaria di un certo Marino Bernardo, marinajo. Fu perciò bandito da Venezia e dal suo distretto nel 9 agosto del 1487. Ma premendo al Senato ch'egli desse termine al già incominciato cavallo del Coleoni, gli accordò un salvo condotto di sei mesi che pare fosse poi prolungato, col solo fine che *el possa fornir el cavallo* [1].

Dice il Temanza che la storia non ci dà notizie del Leopardo oltre il 1515, ma il diligente cav. Cicogna scoprì ch'egli era ancora in vita nel 1521, perchè nei registri del Consiglio dei Dieci è notato in quell'anno fra i salariati di Zecca. Anzi egli a ragione congettura fosse ancor tra i viventi nel 1541, perchè Pier Contarini nel libro *Argo vulgar* impresso nel 1541, descrivendo minutamente i tre pili, dice: *ma chi li ha scolpiti la nova gloria della nostra etade Alexandro Liompardo che come stella splende in le aque venete ec.* (Lib. IV. reg.° E III) [2]. Quest'uomo sommo, tuttochè non celebrato bastevolmente da' suoi contemporanei, vivrà perenne nel sentimento d'ogni architetto che desideri nell'arte della sesta vedere estrinsecate idee

1 Cicogna. *Iscriz. Venet.* tom. II. pag. 223.
2 Cicogna. *Ibid.* pag. 222 e 297.

ricche di una decorazione rispondente allo scopo de' monumenti: scopo che manca pur troppo alle produzioni uscenti dal maggior numero dei Vitruvii moderni, ridotti in così miseri panni, e tanto d'arte digiuni, che son forzati a ricorrere al prezzolato disegnatore se devono segnare una foglia.

La somma abilità del Leopardo nella fusione non poteva a meno di non procurargli numerosi imitatori e seguaci: ed infatti ne' fusori veneti di quella età si ravvisa agevolmente la sua maniera. Quel Zuane d'Albergeto [1], per esempio, e quel Pier Zuane delle Campane che furono sostituiti al Leopardo nei lavori in bronzo della cappella Zeno, e che di certo vi fusero l'altare e forse anche il sarcofago, mostrano nella nettezza del getto ed anche in qualche parte degli ornamenti la bella maniera del Leopardo, sebbene un pochino inclinino ad una soverchia intemperanza d'ornare.

VITTORE CAMELLO

E nei bronzi non serbò temperanza neppure quel Vittore Camello, o Gambello, che fuse due piccoli bassorilievi, un tempo sul sepolcro del famigerato capitano Briamonte nella chiesa della Carità, ora nella sala de' bronzi dell'I. R. Accademia. Tali bassorilievi figurano due battaglie tratte dalle geste del valoroso che voleasi nel sarcofago onorare, e se giustamente il Cicognara [2] ne rimproverò le scorrezioni e il troppo ardimento degli scorti, sempre riprovevoli nelle opere di bassorilievo, pur meritano encomio per la focosa composizione, e per certo rilievo del getto, difficile ad ottenersi in sì piccole dimensioni.

Ma ove meritò maggior nome il Camello fu nelle medaglie che numerose di lui conservansi, e che oltre il pregio dell' arte hanno l'altro di averci tramandata l'effigie d'uomini celeberrimi del suo tempo. Egli ne coniò per Agostino Barbarigo, per Gentile e Giovanni Bellini, que' due insigni luminari della veneta pittura, per Francesco Fasuolo, e Cornelio Castaldo giureconsulti, finalmente per sè stesso. Chi bramasse conoscere le iscrizioni da cui son

1 Questi non può di certo essere quello stesso Albergeto che nel 1559, come vedremo, fondeva un de' pozzi nel cortile del Palazzo Ducale. Lo provano diverso l'età, e più lo stile che nel pozzo è ben lontano dalla casta semplicità de' bronzi della cappella Zeno.

2 *Storia della Scultura*, vol. IV. pag. 317.

circondate, legga le preziose note del Morelli al libro: *Notizie d'opere di Disegno*, pag. 246, ove le troverà riportate. In quel tempo in cui erano tanto ricerche le antichità romane, e si vendeano a carissimi prezzi da chi avea la fortuna di possederne, molti orafi e fusori si diedero al lucroso mestiere di contraffare antiche medaglie. Fra questi vi fu anche il Camello, il quale vi riuscì tanto bene da ingannare i più esperti conoscitori.

STATUE (a S. Stefano). Secondo il Sansovino, il Camello fu anche scultore, ed a lui sono attribuite le statue dei dodici apostoli di grandezza naturale lavorate in marmo nella cappella maggiore della chiesa di S. Stefano. Il Cicognara le dice notabilmente inferiori a quelle di soggetto medesimo, che sul chiuso del presbiterio di S. Marco scolpivano un secolo prima Pietro Paolo e Jacobello veneziani. In quanto alla espressione e al concetto io concedo giusta la sentenza dell'ingegnoso critico, ma non concorderei con lui se egli intendeva estenderla sino alla forma, giacchè a me pare che, in fatto di correzione, di molto si vantaggino su quelle. Anzi tanto mi pajono e per lo stile, e per l'esecuzione superiori a' bassorilievi del sepolcro di Briamonte, che non so persuadermi sieno opera dello stesso artefice. Probabilmente sono dello stesso Camello e i bassorilievi e quei quattro santi che veggonsi nelle nicchie e nei riquadri della decorazione architettonica su cui posano le citate statue degli apostoli. Anzi io penso che forse anche tutte le sculture ornamentali di quell'opera sieno di lui [1].

STATUE SUL CORO DE' FRARI. Giudicando dalla conformità della maniera io stimerei lavorati da questo Camello anche i dodici apostoli, la Vergine e S. Giovanni, che in grandezza a due terzi del vero sovrastano al chiuso del Coro de' Frari; nè può fare ostacolo il trovarsi segnato il 1475 nella iscrizione ricordante l'anno, in cui fu ornato di marmi quel chiuso, epoca in cui il Camello o non era in caso ancor di operare od era giovanissimo; imperocchè quelle statue son posteriori d'assai alle mezze figure de' profeti infisse nel parapetto, e debbono quindi essere state colà collocate ben più tardi.

Se stiamo a' Diarii del Sanudo, pare che nel 1523 il Camello fosse fusore della Zecca e coniasse la *Osella* di Andrea Gritti segnata coll'anno primo del suo dogado. Egli era anche verseggiatore, perchè

1 Tutta questa architettura, così com'è decorata di gentili piedistalli e colonnine alla lombarda, rivestiva un tempo il coro che divideva la chiesa, ma quando quello fu distrutto, venne trasportata a fregiare i muri laterali della cappella maggiore, e disposta come or si vede.

Cornelio Castaldo in un suo sonetto loda le *onorate rime del Camello*. Sta poi a vedere se in tal maniera il Leguleio intendesse pagare il povero fusore della medaglia a lui consecrata, ovvero colla inverecconda adulazione di chi accatta la lode con la lode, non chiamasse *onorate* anche le più misere scipitezze di Parnaso. L'età naturalmente piaggiatrice lascia dubitare molto di questo ultimo caso [1].

ALTRI CONIATORI E FUSORI

Nell'epoca di cui parlo non erano soli il Leopardo ed il Camello che in Venezia avessero fama di coniare egregiamente medaglie e monete. Altri pure vi furono che ci lasciarono prove del molto loro valore in sì fatto genere. Uno è quel Giovanni Boldù che si denominava pittore, senza che però di lui ci sieno rimasti dipinti. Egli è noto per alcune medaglie di merito non comune che serbansi in parecchi musei.

Fu pure un buon coniatore il padovano Giovanni Maria Mosca, che molto stette in Polonia, chiamatovi da quel re. Famosa è la medaglia che nel 1532 egli coniò per Sigismondo II, allora in età di tredici anni. Costui lavorò in Venezia come statuario, e lo attesta una figurina in marmo rappresentante la Carità, posta sulla pila dell'acqua benedetta a S. Stefano colla data 1503. Adoperò egualmente lo scalpello per l'altare maggiore di S. Rocco, ove son di sua mano le statue di S. Sebastiano e di S. Pantaleone, già da me ricordate descrivendo quell'altare.

Intorno a quel tempo si esercitò in patria nell'arte del conio anche un Domenico, veneziano, che ebbe a maestro il famoso Giulio Campagnola di Padova. Il Morelli nel dare notizia di lui lo credette quello stesso Domenico Campagnola, che va posto fra i migliori pennelli che uscissero dalla scuola di Tiziano, ma secondo l'opinione del Cicognara, il Domenico veneto, dev'essere distinto dal pittore Campagnola [2].

Fra i fusori che nel modellare s'attennero alla scuola del Leopardo va pur contato un Camillo Alberti, che nel 1520 pose il proprio nome e l'epoca su quei due candelabri di bronzo che veggonsi dinanzi all'altare della Madonna nella crociera di S. Marco. Arricchiti di minuti ornamenti a bassissimo rilievo, manifestano stile sobrio e purgatissimo; peccato si possano gustar così poco

1 *Notizie d'Op. di disegno*, pag. cit.
2 *Storia della scultura*, t. V, p. 489.

a cagione della poca luce di cui gode quel braccio della croce! Nient'altro conosciamo di quest'Alberti; ma ad un artista tanto abile, come apparisce nei citati candelabri, devono essere state allogate molte opere.

D'assai preferibile ai bronzi, alle statue ed alle medaglie degli or nominati artefici, sono i due bassorilievi di getto d'ignoto autore, i quali fregiano adesso la sala dei bronzi dell'I. R. Accademia, e un tempo stavano nella ex chiesa della Carità infissi nel sarcofago dei dogi Marco ed Agostino Barbarigo, che morirono l'uno nel 1486, l'altro nell'anno seguente. Figura il primo Cristo che corona la Vergine nell'atto che il Padre Eterno posa su d'entrambi la protettrice sua mano, mentre molti cherubini ed angeli intuonano inni di lode e suonano varii strumenti in segno di letizia. Nel secondo, che dovea essere al primo sottoposto, si contengono gli apostoli contemplanti in varii atteggiamenti la mistica scena. La prima in particolare di queste composizioni mostra quella soave castità ch'è sì bella nell'arte fiorentina di allora: quegli angioletti così festosi, quella Vergine sì modesta, quel Cristo e quell'Eterno Padre sì raccolti nell'aspetto e negli atti annunziano la pura scuola del Ghiberti, e lascierebbero sospettare essere l'opera di qualche fiorentino, giacchè fra' veneti scultori mai fu seguita la sublime maniera che quel grande avea imparata sui trecentisti toscani e sul vero. Quantunque il Cicognara trovi mossi con grazia, con semplicità, con bellezza di drapperie i dodici apostoli dell'altro bassorilievo, pure è forza confessare che non raggiungono il merito dell'opera testè descritta. Qualcuna di quelle movenze sente un cotal poco lo affettato, tal altra rivela il manichino vestito compassatamente d'ampii panneggiamenti. S'ignora chi ne sia l'autore, e probabilmente sarà uno di quei numerosi nomi che fra breve noterò, de' quali non si conoscono l'opere; sebbene più ch'io considero questi due bronzi stupendi più mi raffermo a tenerli usciti dalla scuola del sommo Ghiberti.

Fra i pregevoli bronzi di scuola non veneziana che serbansi nella prenominata sala dell'Accademia, ed appartengono all'epoca di cui tratto, sono da registrarsi anche due portelli di un tabernacolo portanti angeli ed ornamenti in alto, due deposizioni di croce al piede, che il Cicognara stima del Donatello; e quattro storiette relative a S. Elena ed a Costantino, un tempo congiunte ai detti portelli, e che il citato scrittore attribuisce al padovano Andrea Riccio [1]. Così gli uni che gli altri di questi piccoli bassorilievi

[1] *Storia della scultura*, tom. IV, pag. 121 e 312.

che un tempo esistevano nella demolita chiesa dei Servi, manifestano castigatezza di stile, e quella ingegnosa imitazione dell'antico, cui s'attenne sempre il sommo fiorentino, e la feconda scuola che in Padova ne seguitò le orme.

ALTRI SCULTORI DI MINOR CONTO

PIRGOTELE.

Era vezzo venuto col classicismo della letteratura che alcuni poco modesti artefici del secolo decimoquinto lasciassero il nome patronimico per prendere quello di qualche artista insigne della antichità. Fra questi vi fu uno scultore veneziano, che pare fosse della famiglia Lascari, il quale stimandosi nell' arte sua pari a' greci famosi, si intitolò nient' altro che *Pirgotele*, il celebre glittico vissuto tre secoli prima di Cristo, a cui era solo concesso l'onore di rappresentar nelle pietre incise il Grande Alessandro che sommamente lo amava [1]. Ma quanto fosse lontano dal meritare tanta rinomanza il veneto statuario lo mostrano i due soli lavori che di lui conosciamo. L' uno è nel mezzo di una pila dell'acqua benedetta nella chiesa del Santo a Padova, e rappresenta una S. Giustina [2]: l' altro sul frontespizio della porta principale esterna a S. Maria de' Miracoli figurante una Vergine col putto, opere entrambe mediocri anzichè no; e sebbene, come disse il Cicognara, *d' uno stile più largo che non era quello di Pietro Lombardo*, di molto inferiori alla corretta castigatezza di quel famoso. Questo Pirgotele avea condotto una Venere nell' atto di percuotere Amore, la quale par fosse il suo capo lavoro, perchè ed il Guarini ed il Gaurico lo elevano a cielo per essa, e lo dicono non pareggiato neppur da Apelle e da Prassitele. Tutti questi ampollosi encomii non son però prova ch'egli si fosse in simile statua mostrato superiore alle due sculture che ci rimasero, imperocchè letterati d' ogni tempo, e di quella età principalmente, spesso profusero con invereconda impudenza la lode. Ad avere maggiori particolari su questo falso Pirgotele, si vegga il Morelli nelle sue più volte citate *Notizie ecc.* alla pag. 104, ed il Moschini nella Guida di Padova pag. 285.

1 Plinius, lib. VII, cap. 37. e lib. XXXVII, cap. I.
2 Moschini, *Guida di Padova*, 1816, pag. 39.

LORENZO BREGNO

MONUMENTO DI BENEDETTO PESARO (**ai Frari**). Buon nome lasciò di sè anche Lorenzo Bregno che forse era parente di quell'Antonio Rizzo, che Bregno venne pure denominato. A questo Lorenzo il Sansovino attribuisce la statua di Benedetto Pesaro che nella chiesa dei Frari sta in mezzo al monumento di quell'intrepido generale. La figura mostrasi coperta di armatura e rivestita di un largo pallio, com'era il costume degli ammiragli veneti, nè per questo perde dignità e grandezza; eccellente ammonimento a quegli scultori de'nostri dì, che ancora si ostinano a rappresentare gli eroi contemporanei nudi o con un cencio di greca clamide sulle spalle, perdendo così quanto vi ha di più prezioso nell'arte, la significazione evidente dell'idea. Lo stile è piuttosto corretto, sebbene manchi di finezza. Forse è disegno dello stesso scultore tutto il monumento, ma vi lavorarono differenti scalpelli e fra gli altri Baccio da Monte Lupo, il quale, dicesi, conducesse la bella statua del Marte, con una temperanza ch'egli non seppe serbare in altre sue opere. L'architettura del predetto monumento è più propria ad arco di trionfo che a ricordanza funerale. Consta di una porta che guida in sagrestia, e va fiancheggiata da quattro colonne corintie ad un solo ordine di foglie nei lor capitelli: negli intercolonnii si comprendono iscrizioni, trofei e circoli, in cui sta scolpito il leone di S. Marco. Sopra la ricca trabeazione, il cui fregio tiene elegantissimi meandri a basso rilievo, s'innalza un attico, nei cui riquadri chiudonsi e navi e fortezze, ben accomodati emblemi per un comandante terrestre e marittimo come era il Pesaro. Questi riquadri son fra loro spartiti da quattro piedistalli rigogliosi di armature, d'armi e di scudi, e rispondenti alle sottoposte colonne. Nei due di mezzo s'alzano altre due colonne reggenti un frontespizio triangolare, e nel mezzo d'esse torreggia la nominata statua del Pesaro. Nei due estremi stanno e la ricordata del Marte ed una di Nettuno, mediocre lavoro sulla maniera dell'Ammanàto, che accusa un michelangiolesco in perfetta opposizione colla severità di un insieme, il quale da ogni parte rivela correzione, ma non però quella gentilezza di forme che fa sì bella l'architettura de' Lombardi. Per questa ragione io credo siasi compiuta tal opera ben più tardi dell'età del Bregno da artefice che non aveva attinto

a quelle fonti leggiadrissime; e piuttosto inclinava alle di già impaganite del cinquecento innoltrato, come ne è prova il poco cristiano pensiero di porre Marte e Nettuno in quel monumento stesso, ove la Vergine scolpita nel frontespizio si dimostra la protettrice dell'anima valorosa che si voleva onorare.

Di questo medesimo Lorenzo Bregno vedeansi un tempo tre figure al naturale nell'altar grande della chiesa di S. Marina, ora demolita. Secondo il solito vendereccio costume, sì in uso nell'epoche francesi, e non perduto neppure a'dì nostri, le statue passarono allo straniero. Rimangono però ancora quelle tre esprimenti i SS. Andrea, Paolo e Pietro ch'egli scolpiva pel primo altare a destra nella chiesa di S. Maria Mater Domini, e che venivan compiute dal padovano Antonio Minello de' Bardi. Io stimo che queste opere sieno di molto anteriori alla statua del Pesaro, perchè più dell'altre appalesano secchezza di forme, che non è però digiuna di verità e di espressione.

MONUMENTO DEL NALDO (S. Giovanni e Paolo). Una scultura del citato Lorenzo tiensi pure la statua pedestre che sta a S. Giovanni e Paolo, di Luigi Naldo da Briseghella, generale d'infanteria per la Repubblica, il quale, segnalatosi in varie battaglie, durante la fatale guerra di Cambrai, moriva nel 1510. Anche qui l'artista si mostra di lunga mano inferiore ai valenti di quel tempo.

ANTONIO DENTONE

Ma ad essi si raccostò d'assai Antonio Dentone, autore così del bel monumento alzato ad Orsato Giustiniano nel 1464 in S. Andrea della Certosa, che andò manomesso dalle milizie francesi, come forse anche della S. Caterina che calcava coi piedi la testa di Massimino, nella chiesa dei santi Apostoli e che fu distrutta per collocare in quel sito un pessimo altare [1].

PORTA DI S. ELENA. Buon che di lui ci rimase l'elegante porta della ex chiesa di S. Elena nel cui frontone circolare egli scolpì in finissimo marmo nel 1480 due figure pregevolissime, rappresentanti Vittore Cappello in ginocchioni dinanzi a S. Elena, che gli porge quel bastone del comando ch'egli tanto onorò anche nella disgraziata rotta di Patrasso. Lo stile grandioso che regna in esse

1 Cicognara, *Storia della Scultura*, tom. IV, pag. 368.

fa più lodevole la verità e l'espressione che appare dai volti e dalle movenze. Forse è di questo Dentone anche la decorazione della porta stessa, semplice ma pure elegante, che ora con lodevole consiglio fu aggiunta, quasi pronao, alla riaperta chiesa di S. Apollinare; e che aspetta nel suo frontone le due figure testè accennate. Due colonne composite rizzantisi sopra troppo elevati piedistalli, sostentano una semplice cornicetta, la quale se avesse minori ornamenti nelle modanature, sarebbe un giojello. Con eccellente ripiego tolse l'artefice l'apparenza di troppa debolezza che avrebbe offerto questa cornice in un così largo intercolonnio, sottoponendovi due gentili mensoline che tengono in mezzo il titolo della iscrizione al Cappello. Il vaso però che sovrasta al frontespizio circolare, è tutt'altro che di bella forma, almeno se è uguale a quello che fu inciso nelle Fabbriche venete, alla tav. 243 del vol. II.

E chi sa quante opere vi saranno ancora in Venezia di questo Dentone, ma perchè ne tace la storia o perchè non furono bastevolmente ricerchi gli archivii delle chiese e del pubblico, non ci è permesso congetturare quali sieno [1]. Mostriamoci dunque riconoscenti al Moschini, il quale colla paziente sua diligenza trasse dalla polvere di vecchie carte i nomi di coloro che nel secolo decimoquinto lavorarono nella chiesa di S. Michele di Murano. Egli li trovò negli scritti autografi di Paolo Donà, abate di S. Michele dal 1466 al 1478, scritti che conservavansi in quell'illustre cenobio [2]. Da quei preziosi documenti risulta dunque che un *Moreto di Lorenzo* da Venezia, che di certo non è il Moro Lombardo [3], perchè quello era figlio di Pietro, lavorava nel 1470 le porte e le finestre della bella facciata, e mostravasi squadratore di esatta castigatezza. Un *Lorenzo del Vescovo da Rorigno* con *Antonio*, suo figlio, ed un *Corradino*, forse anch'egli figliuolo di lui, conducevano nel 1473 due cornici e gli archi interni della chiesa: *Giovanni da Bergamo*, *Giacomino*, *Domenico di Donato da Parenzo*, *Simeone*, *Cristoforo*, *Giorgio*, *Ambrogio*, *i fratelli Gasparo e Bartolommeo*, tutti adoperarono lo scalpello per quella chiesa, e più ve lo adoperò un *Taddeo*, chiamato da Pietro Delfino, *sommo in quest'arte*, il quale lavorò in S. Michele per otto anni dal 1474 al 1482, e condusse le sei colonne delle interne navi;

1 Gli viene attribuito dalle Guide il monumento di Melchiorre Trevisan, nella Chiesa dei Frari: ma non v'è in esso nessuna analogia colle statue ch'erano a S. Elena.

2 Moschini, *Guida di Venezia*, tom. II. pag. 394.

3 Se questo Moretto di Lorenzo è anche l'architetto della chiesa, conviene toglierne al Moro Lombardo la gloria di averla immaginata: ma mancandoci i documenti, è forza piegarci al detto degli scrittori.

Lo aver egli meritato lode maggiore a tutti gli altri, fece assennatamente congetturare al Moschini, fosse l'autore delle pregevoli sculture che veggonsi nel coro della predetta chiesa. Probabilmente egli è anche l'artefice che architettò e scolpì quella elegantissima tramezza che abbraccia tutte e tre le navi del gentile tempio, tramezza ch' io non so se debbasi meglio lodare per la purezza del concetto, o per la squisitezza degli intagli. Si compone essa di cinque arcate per parte, sui piedritti delle quali s' appoggiano piedistalli tutti rabescati d' ornamenti che portano leggiadrissime colonnette, su cui corre una trabeazione gaja, svelta, correttissima. I capitelli corintii che son di un lavoro veramente prezioso, diversificano tutti fra loro: e quale d' essi va cinto nella campana da piccoli fogliami a bassissimo rilievo, quale da un festoncino di fiori; mentre in altri ammiransi fregi capricciosi eppure di un gusto purissimo. Ma sopra ogni dire perfetto è il fogliame dei riquadri interni dell' arco centrale: a tanta purgatezza di stile non giunse in Venezia che il Leopardo. Non è per altro egualmente bello il guscione della parte interna, che tien luogo di sopraornato alle colonne, perchè essendo eccessivamente carico di fiorami, dà nel pesante: nè basta ad alleggerirlo il davanzale del ballatojo sovrapposto ch' è graziosamente traforato a spina pesce. Pajono dello stesso scultore di questa tramezza anche i due pilastri della porta esterna, i quali ne' lor riquadri vanno coperti da ornatini squisitamente lavorati.

Uno dei tanti artefici nominati sopra, deve aver senza dubbio scolpito la Vergine col putto in piedi sull' acroterio di questa porta, Vergine, che sebbene non giustissima nelle forme, manifesta però nel volto una divinità di pensiero e di devozione che adesso ben pochi artisti saprebbero raggiungere. Nè si deve uscire da S. Michele senza aver attentamente considerati i capitelli reggenti le grandi arcate, i quali diversi tutti, tutti però son mirabili per agile leggiadria: preziosa fecondità che sa Dio per quanti anni ancora ci toccherà desiderare nei moderni Palladii.

In questo tempo erano adoperati a Venezia come architetti e forse anche come scultori, un Marco Turi che nel 1456 rifece il campanile di S. Michele Arcangelo, come appariva da epigrafe perduta adesso, ma conservataci da quell' amoroso delle patrie antichità, l'eruditissimo cav. Cicogna [1]; Marco Fiorio che col titolo arcimodesto di *muraro* poneva sepoltura a sè stesso nel 1489 nell' andito interno

[1] *Iscriz. Venet.* vol. III.

della chiesa di S. Francesco della Vigna, e Matteo Fontana che nel 1498 alzava il campanile di S. Maria Nova [1].

Molti nomi di scultori ed architetti che in Venezia allora lavoravano, troviamo pure nel diligente libro del Cadorin più volte da me citato [2]: nomi ch' egli accuratamente trasse dalle sicure fonti de' pubblici archivii. Son questi *Michele Bertucci*, *Giovanni da Spalatro*, *Michele Naranza*, *Alvise Bianco*, *Alvise quondam Pantaleone*, *Mastro Domenico ingegnere*, *Stefano Tagliapietra*, i quali tutti ajutavano Antonio Rizzo nel Palazzo Ducale, e sono senza dubbio i lavoratori di que' dilicatissimi ornati che rivestono la fronte interna ad oriente: ma qual pezzo l' uno o l' altro conducesse, ci è perfettamente ignoto.

Di certo avranno lavorato in Venezia, anche alcuni artisti veneziani che ci lasciarono bei lavori in altre parti d'Italia. In Vicenza conservasi sull'altare della cappella dell' Incoronata al Duomo un gran bassorilievo rappresentante il Padre Eterno che pone la mano sulla Vergine genuflessa a cui benedice il Salvatore. Vi sta sotto l'iscrizione: *Per mi Antonini quondam Nicolai de Venetiis factum fuit hoc opus* 1448. Lo stile ricorda molto quello dei fratelli delle Masegne. Questi è probabilmente lo stesso artefice che compì due statue le quali veggonsi a S. Lorenzo di quella città, colla iscrizione: *Hoc opus fecit Magister Antoninus de Venetiis* [3]. Ma chi sa dire quali opere costui condusse in patria? E chi può rispondere se vi operasse mai quella famiglia dei Citrini celebre nella scultura ornamentale, e che lasciò sì belle prove del suo merito in Forlì sulla porta grandiosa ed ornatissima della cattedrale, ove sta scritto *Marinus Citrinus Venetus costrussit* (sic) *Pontificatus Pauli II papæ anno* 1465, e nella cappella Ferri a S. Mercuriale ove si legge: *O. Ja: Cl. Venet.* 1538? Bene osserva il Cicognara che questi ornamenti sono di sì mirabile intaglio da non cedere in pregio ai bassorilievi di S. Michele di Murano [4].

Gian Paolo Lomazzo nella sua *Idea del tempio della pittura* nomina fra i luminari dell' arte veneta in questo tempo, un *Emilio Aria* di cui però più nessuno conosce i lavori, nè in patria nè fuori. A molti altri artisti piacque allora con una mezza modestia, di ascondersi sotto qualche iniziale: ma la mediocrità di essi fece sì che la posterità perdesse le tracce del lor vero nome, nè si curasse

1 Cicogna, *Op. cit.* vol. III.
2 *Pareri degli architetti ecc.* pag. 135.
3 Cicognara, *Storia della Scultura*, tom. IV, pag. 337.
4 Cicognara, Op. cit., tom. IV, pag. 365.

rintracciarlo. Così, per esempio, a S. Pietro e Paolo di Murano troviamo un bassorilievo sopra un altare sullo stile dei Lombardi, che porta le iniziali Z. P. e l'anno 1495: rappresenta il Redentore sostenuto da tre angeli e varii cherubini; lavoro non privo di pregio, specialmente per la mesta santità che traspare dal volto dell'Uomo Dio.

Senza dubbio molte fra le venete sculture ed architetture di cui la storia non seppe conservarci l'autore, uscirono dalle mani e dall'ingegno di qualcuno fra nominati; ma non potendo noi a buon diritto attribuirle a questi piuttosto che a quello, pensiamo considerarle collettivamente come

OPERE D'IGNOTO AUTORE SULLO STILE DE' LOMBARDI

CAMPANILE DI S. MARIA DE'SERVI. « Una fra le pregevoli costruzioni di questo tempo e di cui si ignora affatto chi ne fosse il valente edificatore, è il campanile di S. Maria dell'Orto, grandiosa mole che nella forma generale risente alquanto lo stile bisantino, mentre ne' particolari ricorda le sempre gentili maniere de' Lombardi. Il Selva nella sua illustrazione a questa bella opera [1] confessa con una sincerità, rara nei cultori dell'arte greco-romana, esser proprio soltanto della architettura detta gotica, il poter avere campanili eleganti e leggeri, e male a così fatte costruzioni convenire l'arte classica, la quale nella antichità non offre modelli da imitare. Ma lo stile lombardo tramutando con nobile libertà l'arte archi-acuta nella romana, sapeva a tutte forme acconciarsi, perchè non s'imponeva la dura pastoja di quei moderni, i quali si stanno contenti al misero ufficio del gelido copiare. E questo campanile è prova accomodata a chiarire come anche senza modelli si possa inventare un'opera di elegante correzione antica. D'un gradevole effetto è la cella delle campane per quella sua trifora in ogni lato, così gentilmente sormontata da un frontespizio circolare: ma sopra ogni dire fantastica è la cupola, disposta a spina pesce e foggiata a seconda delle moresche. E la venustà di codeste forme è poi sommamente ajutata dalla accuratissima esecuzione, tanto nella muratura dei ben contesti mattoni, quanto nelle pietre da taglio.

1 *Fabb. di Venezia*, tom. II.

Un pregevole campanile è pur quello di S. Pietro di Castello alzato nel 1480. È tutto di pietra d'Istria e decorato da lunghe lesine congiunte da archi sotto la cella delle campane. Ogni faccia di quest'ultima è spartita in tre fori da colonnette su cui pure girano archi, che danno aspetto di gentile ricchezza.

Fino a che s'ignora l'artefice di opere simili alle tre descritte, poco danno ne viene alla storia dell'arte, imperocchè quelle, quantunque degne di stima, pure non sono tali da dover esser tenute capolavori. Ma quando non possiamo indovinare gli artisti che condussero le produzioni più insigni, allora veramente troviamo una laguna increscevole, e ci tocca, ingannati dalla analogia dello stile, tributare ai maestri quella lode che sarebbe forse dovuta a' valorosi discepoli o segnaci. In tal caso ci troviamo, rispetto a parecchie fra le più leggiadre opere d'architettura e di ornato di questa età, fra cui le principali sono l'arco d'ingresso dell'oratorio di S. Giovanni Evangelista, la cappella maggiore di S. Giobbe, una in S. Leone (*vulgo* S. Lio) e la celebre cappella Cornaro nella chiesa dei Santi Apostoli.

PORTA DELL'ORATORIO DI S. GIO. EVANGELISTA.



La ricca architettura da cui va chiusa si alzò nel 1481, e sebbene tutta ricoperta di intagli, pure non ne rimane in nessun modo offesa od impicciolita la nobile semplicità del concetto. Consiste in una specie di cortile rettangolo a tre lati, decorato da pilastri canalati che reggono la più squisitamente fregiata trabeazione che veder si possa. Nell' interpilastro centrale del lato di mezzo si schiude la ricchissima porta, i cui stipiti così ben lavorati che sono, fanno dimenticare la proporzione d'essa un po' tozzetta. I due laterali abbracciano

nei lor campi due sfarzose finestre, a cui il Diedo [1] ebbe ragione di rimproverare la troppa esilità dei pilastrini ed il rigoglio del soverchiamente acuminato frontespizio. Ma senza censura alcuna, parmi meriti di rimanere l'arco sovrapposto allo interpilastro centrale, perchè piramidando la massa, gli accresce leggerezza e grazia. E quanto gentili non compariscono le sagome del suo archivolto, e come vi spicca maestosa l'aquila dello Evangelista scolpita nel timpano? Ma più che le parole mie potrà dire il pulito disegnino del Pividor, ch'io posi nella pagina precedente, a fine di far meglio conoscere questo raro giojello del secolo decimoquinto.

Nè solo nell'esterno si mostra qui sommo l'artista, ma ben anche nell'albergo interiore destinato un tempo alla celebre confraternita cui erano ascritti principi e re. La scala a doppia branca cavata in sito ristrettissimo, è un capo-lavoro d'industria e di nobiltà. La sala ed i luoghi adiacenti spirano da ogni muro eleganze festose. Insigne è il pavimento di marmo pegli ingegnosi compartimenti, ricco ed agile l'altare; in fine ogni cosa anche più minuta manifesta quella squisitezza di sentimento artistico, che mi pare distintivo carattere delle due epoche in cui l'arte italiana salì a maggiore grandezza, quella cioè di Roma sino al terzo secolo, l'altra dei tempi moderni dalla metà del quattrocento fino al cinquecentotrenta.

CHIESA DI S. GIOBBE. Non è di certo meno ammirabile della ora ricordata opera, la magnifica cappella maggiore della chiesa di S. Giobbe alzata dal doge Cristoforo Moro, per certo prima del 1471, giacchè in quest'epoca morì, nè sicuramente prima del 1462, perchè negli stemmi quivi scolpiti, v'è sull'arma del Moro il corno ducale, che non poteva starvi prima di questo ultimo anno, cioè dell'epoca in cui Cristoforo salì al principato. È impossibile poter dire colla parola la bellezza degli encarpii, dei fregi, delle cornici dell'arcone che dà ingresso a quell'armonica cappella; impossibile far intendere a chi non le abbia vedute quanto sieno gentili, affettuose, semplici le statuine della Madonna Annunziata e dell'Angelo che stanno su due rosoni fiancheggianti il peduccio dell'arco. Sommamente ricchi appariscono poi i riquadri de' pilastri tutti riempiti dei più begli ornati, e foglie che sia dato vedere. Chi fa più così adesso? Lo interno di questa cappella è un quadrato, le cui facce portano quattro arconi su cui si involta una cupola. Un cornicione ricorrente con quello che serve d'imposta all'arco gira pei quattro

1 *Fabbriche di Venezia*, tom. II, pag. 73.

lati, e nel suo fregio campeggiano pregevoli sculture. Son pure degni di molta lode i medaglioni coi quattro Evangelisti infissi nei pennacchi fra gli arconi interni. È gentile invenzione quella di farli sorreggere da quattro angioletti che fungono ufficio di cariatide. Ma ove l'arte degli ornamenti mostrasi inimitabile è nel contorno che incornicia la lapide sepolcrale stesa in terra sotto cui è sepolto lo stesso doge Cristoforo Moro. Quanta grazia e perizia del vero nei fogliami che la compongono!

Gli stessi scalpelli che lavorarono in questa tanto magnifica cappella maggiore, io credo fossero adoperati anche nella elegante porta esterna della chiesa formata dai due soliti pilastri corintii sormontati da una trabeazione e da un frontespizio arcato. Anche qui i fogliami manifestano le finite squisitezze che tanto ammirammo nella cappella, anche qui il sopraornato si adorna di pulitamente decorati profili: anche qui le tre figure degli acroterii ispirano devozione. Esprimono queste un Santo Vescovo, S. Antonio da Padova e quel S. Bernardino di Siena, sì amato in vita dal Doge che abbellì di tanto simpatici adornamenti codesta chiesa. Il bassorilievo che sta nel vano del frontespizio porta inginocchiati i santi Giobbe e Francesco d'Assisi, ma è ben lunge dal pareggiare la perfezione delle figure testè accennate. Lo stile purissimo di queste sculture e il vederle nel tempo del doge Moro lavorate, mi lascierebbe sospettare uscissero e dalla mente e dalla mano di Pietro Lombardo. Invito gli artisti ad accurati confronti perchè o confermino o mi distruggano questa opinione.

Non è solo nella porta e nella cappella maggiore che la nostra chiesa lasci apparire le allettatrici grazie del rinascimento, ma sì anche in altre due che vedonsi a sinistra di chi entra. Nella prima eretta a spese di Pietro Grimani, l'arcone è decorato da frutti e fogliami e sorretto da pilastri corintii, la cui savia trabeazione gira pei quattro lati della cappella stessa. Sull'altare v'è una figura di S. Luca, che quantunque proclamata bellissima dal Moschini, è ben lontana dall'esser tale: al fianco d'essa stanno due angeli: sul parapetto dell'altare v'è in mezzo rilievo un S. Pietro. Il Sansovino ci lasciò scritto, essere stato scultore di tutte queste opere un Antonio Roselli di Firenze, che il Bottari poi nelle note al Vasari credette quell'Antonio Rossellini, il quale insieme a Bernardo di lui fratello fu uno dei luminari della scultura fiorentina. Ben però osserva a questo proposito il Cicognara, troppa correrVi differenza fra queste mediocri opere di S. Giobbe, e quelle egregie che Firenze serba del Rossellini, perchè si possa soscriversi all'opinione

del credulo annotatore. È indubitato per altro che questa cappella Grimani mostra nel gusto degli ornati e nelle modanature il fare dei Toscani. E lo mostra del pari la seguente, anch'essa decorata di ornatissimo arcone e dei consueti pilastri. La sua vòlta è poi scompartita in circoli in cui stanno Evangelisti di terra cotta dipinti ed inverniciati alla guisa dei lavori della famiglia Dalla Robbia. Quelle mezze figure non son gran cosa, ma rammentano senza dubbio il puro stile fiorentino d'allora.

CAPPELLA DI S. LEONE. Richiama invece quello dei veneti artisti la ricca cappella Gussoni nella chiesa di S. Leone. Sul gentile altare si ammira in mezzo rilievo una Nostra Donna addolorata che sostenta il morto Salvatore; quattro figure di santi in piedi le stanno dappresso. La Vergine, per dir vero, è ignobile nel suo tipo e nei contorcimenti della bocca: il Cristo morto manifesta quelle misere caricature del naturale in cui caddero talvolta, anche nel castigato quattrocento, i veneti statuarii; ma, vivi d'affetto e corretti mostransi i Santi, le cui estremità meritano d'essere studiate. In cima dell'altare v'è una statua di tutto tondo che rappresenta la Resurrezione, e ne' quattro pennacchii della cupola sono scolpiti gli Evangelisti. Tutto questo, e specialmente il bassorilievo dell'altare si accosta così alla maniera di Tullio Lombardo, da non parermi avventatezza attribuirlo a lui. E suoi mi sembrano pure i ricchissimi fregi architettonici di tutta la cappella, disposta allo incirca come la maggiore di S. Giobbe già ricordata. Senonchè que' tanto ben lavorati pilastri corintii appariscono alquanto tozzi; per la qual cosa tutta l'opera se ne risente, e manca quindi di quell'agile eleganza ch'è propria della scuola dei Lombardi.

CAPPELLA CORNARO. Ben a ragione il Diedo nell'opera tante volte lodata le *Fabbriche di Venezia*, volle consacrata una tavola alla cappella Cornaro nella chiesa de' SS. Apostoli, imperocchè è dessa senza dubbio una delle architetture più splendide e più perfette della scuola lombardesca. Va essa formata da quattro archi, cui serve d'imposta il cornicione di un ordine corintio elegantissimo, le cui colonne nei quattro angoli posano sopra gentili piedistalli rotondi ornati di festoni; di quei piedistalli che al contrario dei palladiani e de' vitruviani, danno snellezza e grazia alle colonne e sono forse una delle più care invenzioni dell'arte lombardesca. Fu detto che gli artisti d'allora li imitarono dalle are degli antichi; sia pure: ma è indubitato che seppero usare l'imitazione con una originalità mirabile. Di fronte all'ingresso sta un bell'altare chiuso da nicchia riccamente coperta da un arcone a cassettoni. L'imposta dell'arco che

vi conduce risponde con ingegnosa avvedutezza ad un anello a fregi che divide in circa alla metà loro le colonne leggiadrissime, perchè con bella varietà striate a spira di sotto, a canali retti di sopra. Una cupola emisferica copre la cappella. Le cornici molto aggettate, vanno sostenute da mensole per ogni lato simili alle serraglie degli archi; bello e veramente imitabil trovato. Entro un largo riquadro stanno sospesi al muro due magnifici depositi sepolcrali colla figura distesa sull'avello, e chiudon le ceneri di Marco e Giorgio Cornaro, due fra i più operosi cittadini che avesse Venezia nel decimosesto secolo. Vi fu chi attribuì così la cappella, come i



depositi a Guglielmo Bergamasco, ma i profili mi pajono più accurati e più corretti di quegli che egli era solito intagliare; e s'io dovessi porre innanzi una congettura intorno a quest'opera, mi parrebbe piuttosto invenzione o del migliore dei Lombardi Tullio, ovvero del sempre venusto Leopardo. Sia però di chi si vuole, è un capolavoro che ben meritava la ingegnosa matita del Pividor il quale condusse il disegno qui inciso.

VECCHIA CHIESA DEI GESUATI. Il suo elegante prospetto va ricco di tutte le grazie dei Lombardi, specialmente nella porta a pilastri corintii, tutti rabescati nei riquadri di bellissimi fregi. Anche le statuette che stanno sugli acroterii del frontespizio, sebbene mediocri, s'accostano a quel candido stile che abbellì tante veneziane fabbriche, e del pari lo manifestano le due colonnette posanti su piedistalli rotondi che reggono il ballatojo ove è posto l'organo.

CHIESA DELLO SPIRITO SANTO. Anche nella facciata di questa s'intravvede lo stile lombardesco, il quale negli ornamenti delle finestre esteriori foggiate a tabernacolo seppe far uscire un tipo non ispregevole da proporsi ai presenti Vitruvii, quando verrà il dì che vadano persuasi come colla gigantesca architettura tolta dagli antichi monumenti di Atene e di Roma, mal si provvede alle esigenze delle costruzioni presenti. Il rimanente però di quel prospetto è architettura di nessun conto.

ALTARI. Fra le opere di maniera lombardesca appartenenti a sacri edifizj, vanno noverati parecchi altari sparsi per le chiese di Venezia, fra'quali primeggia per isquisita diligenza di scalpello uno che vedesi nella seconda cappella a destra lungo la linea superiore della crociera di S. Giovanni e Paolo. È tutto d'ordine jonico diviso in tre nicchie: nelle laterali vi stanno le figure di Sant'Andrea e Filippo apostoli, statuette di raro merito per la gentilezza delle proporzioni e per la vita che dalle teste spira: in quella di mezzo è una Maddalena che dicesi di Guglielmo Bergamasco, ma che non gli aggiunge onore perchè tozza, e scolpita, come avrebbe detto il gran Leonardo, *troppo digrossatamente.*

Di bellissima invenzione, ed egregiamente eseguiti sono pure, e l'altare maggiore di S. Giovanni in Bragora, che contiene uno dei capo-lavori del Cima, e quattro nelle navi laterali di S. Zaccaria, ed uno a S. Maria Mater Domini, ed altri parecchi che sarebbe inutile noverare, perchè tutti sulla stessa forma costrutti. Constano per lo più di due snelle colonnette reggenti un arco con ornatissima ghiera, e sopra quella elevansi altre due colonne minori fiancheggianti l'attico, e coronate di leggiadro sopraornato. Quanta armoniosa semplicità che pur troppo fu dimenticata mezzo secolo dopo, poi dispregiata dal farragginoso seicento, nè studiata mai dall'arte dei nostri giorni, beantesi di foggiar gli altari colle magre regole della scuola, e quindi di togliere ad essi quelle forbite grazie che uscivano spontanee dalla sesta e dagli scalpelli della scuola lombardesca!

La quale finchè durò, ridusse per tal modo la scultura parte

essenziale degli edifizii, che teneasi principale pregio delle costruzioni l'essere il più che possibile ornate da valenti scalpelli. Perciò vediamo molti altari del secolo decimoquinto andar coperti in ogni loro modanatura di ricchissimi meandri con somma finitezza lavorati, e spesso portare in luogo di tavola d'altare un bassorilievo. Un esempio ce ne offerì di già Lorenzo Bregno, nella chiesa di S. Maria Mater Domini, di cui è parlato a pag. 227.

BASSORILIEVO (nelle Loggie del Palazzo Ducale). Una delle opere forse più finite di questo tempo e che d'assai rammenta lo scalpello di Pietro Lombardo è un altro bassorilievo nelle logge esterne superiori del Palazzo Ducale precisamente infisso nel muro che confina col Rivo delle Prigioni. Non presenta che una mezza figura di Madonna col putto e varii angeli; ma quanta grazia di stile! quanta finezza nelle estremità e nelle pieghe!

BASSORILIEVI (a S. Nicolò ed a S. Felice) Nella chiesa di S. Nicolò, la cappella presso la maggiore a sinistra di chi entra presenta una tavola d'altare che pure serba sculture di buona maniera lombardesca, figuranti il Padre Eterno nell'alto e due angeli laterali ad una nicchia; moltissimi fregi architettonici aggiungono pregio a questa composizione. Anche nella chiesa di S. Felice, che tutta può dirsi su quella castigata maniera condotta, sì che arieggia in parte S. Maria Mater Domini e S. Giovanni Elimosinario, s'ammira sopra un degli altari un bassorilievo che presenta un Cristo sorgente dal sepolcro.

Non sono da lasciarsi senza esame anche alcuni altri bassirilievi sparsi per le chiese di Venezia e delle sue isole, i quali se non possono reggere al paragone dei ricordati, pure manifestano anch'essi quella casta temperanza di stile ch'è prima bellezza in qualsiasi opera d'arte, ma peculiarmente in quelle destinate ad infondere devozione. Merita di essere posta in tal novero la Vergine Annunciata e l'angelo sopra la porta del cortile introducente a S. Maria degli Angeli a Murano. La Madonna in particolare ha una posa così composta e virginale che mette rispetto. La scuola per altro non mi pare la lombardesca, ed io inclinerei a tener questo marmo come uscito da uno scultore educato in Toscana.

Pregevole è pure un altro bassorilievo con tre santi sulla porta del soppresso oratorio di S. Gioachino poco lunge dai pubblici Giardini. E manifesta del pari molte bellezze quello che in S. Marco serve di tavola all'altare di S. Clemente. Figura i santi Jacopo, Andrea e Nicolò dinanzi a cui sta prostrato un doge che le Guide dicono Andrea Gritti, ma che di certo non può esser lui, se è vero

che il bassorilievo siasi scolpito nel 1465; imperocchè quel forte animo non salì al Dogado se non nel 1522. Quel devoto è probabilmente Cristoforo Moro sì generoso protettore dell'arte e della religione. Lo stile tutto lombardesco di questo lavoro non s'accosta però alla maniera di nessuno dei noti Lombardi.

Anche sulle muraglie di molte case signorili trovansi sculture di quest'età che sono ammirabili per la castigatezza delle massime. Son per lo più figurine poste a fregiare stemmi ed iscrizioni. Se ne farebbe un volume a volerle tutte descrivere, e per averne un'idea basterà guardare ad una che sta nell'angolo di una casa a S. Agostino in un luogo detto *Rio Terrà*. Sono due donne, la Giustizia e la Pace che fiancheggiano uno scudo blasonico; gentili quanto dire si possa. Il Cicognara che volle dar inciso questo bassorilievo alla tav. 72, scrisse nel testo giudiziosamente che *pel tocco dello scalpello, per la grazia e la semplicità della esecuzione sembra appartenere ad artista di merito* [1].

Nè è senza pregi un altro che sta sulla porta della Scuola de' Calzolai dirimpetto alla chiesa di S. Tommaso, e rappresenta S. Marco che guarendo in Alessandria il calzolajo Aniano ferito dalla lesina, lo converte alla fede. La iscrizione sottoposta lo attesta eseguito nel 1478; ed è opera interessante non tanto per lo stile, ch'è puro come sempre il lombardesco, quanto per quell' arco inflesso che la racchiude; giacchè vale così a provare che fino a quell'anno fu seguito in Venezia da alcuni artefici il sistema archi-acuto. È poi anche rimarchevole questo bassorilievo pei differenti colori con cui venne ricoperto, e per quelle varie forme di calzamenti che vi furono scolpiti sopra, a simbolo della confraternita cui era consecrato.

CAPPELLA GIUSTINIANI. Ma tutte le nominate cedono in merito alle sculture che circondano la cappella dei Giustiniani a S. Francesco della Vigna. Il Cicognara a ragione le tenne tutte del secolo decimoquinto, ma condotte in tre successive epoche pochissimo fra loro distanti. « I bassirilievi (egli dice) e le figurine di stiacciata quasi impercettibile preziosa scultura che veggonsi sull'altare dalla cima al fondo ornato e riccamente ricoperto, coll'esservi sul dossale l'immenso lavoro del giudizio finale, scolpito di innumerevoli piccolissime figure, appartengono all'autore più antico. In seguito chiaramente si conosce, come uno scultore di più largo stile condusse tutti i profeti, che in tanti busti stanno inseriti nel

[1] Cicognara, *Storia della Scultura*, tom. IV, pag. 338.

circondario della cappella, il quale scolpì anche superiormente in un fregio molte storie della Vergine e del Redentore. A tutti questi ricchissimi e diligenti lavori sembra che desse termine un più valente artefice, il quale di più sporgente rilievo fece i quattro Evangelisti col simbolo di ciascuno scolpito al di sotto, e corresse la troppo inelegante struttura di tutti i riquadri, ove erano scolpiti già prima i profeti; poichè, riuscendo troppo larghi in proporzione della loro altezza, vi aggiunse al di sotto di ciascheduno una testa di angioletto colle ali, e corresse le cornici laterali conformandole tutte all'altezza pei riquadri degli Evangelisti [1]. » Opina poi il Cicognara che forse quegli il quale compì l'opera della seconda epoca in questa cappella sia lo stesso artista dei profeti a mezza figura, che nel 1475 Giacomo Morosini fece aggiungere nella parte centrale del coro della chiesa de' Frari. Egli ravvisa somiglianza non solo nella invenzione e nella composizione, ma anche nel tocco dello scalpello e nella pulizia del lavoro. A me pare per altro che tanto i profeti come gli Evangelisti della cappella Giustiniani mostrino una più larga maniera di vedere il vero, ed annunziino una mente più avviata a sentire il bello dell'idea. Io non saprei fra le opere veneziane di quell'età trovarne un'altra che avesse volti più espressivi, e maggior perfezione nel trattare le estremità. E del pari non sono col Cicognara d'accordo nel reputare dello stesso autore del bel bassorilievo, che è sulla porta minore dei Frari, i quattro Evangelisti qui nominati: troppa è la differenza nelle movenze, nello stile, nello scalpello stesso, per poter credere sia esso uscito da quella preziosa mano che condusse i descritti marmi della cappella Giustiniani. Il bassorilievo de' Frari è anch'esso ammirabile per bellezza, ma più ispirata dall'arte tradizionale che dalla naturalistica, e parmi venga dalle scuole pisane e fiorentine del decimoquarto secolo, e forse tocchi appena il decimoquinto: gli Evangelisti citati appalesano invece un'arte più sicura nella forma e più libera, e si direbbero venir dalla scuola del Ghiberti, tanto sono perfetti.

SEPOLCRI. Codesta tanta vita della scultura (la quale però in Venezia non raggiunse mai la sublime altezza de' Fiorentini) si rallarga principalmente, e si manifesta vigorosa nei monumenti sepolcrali sparsi per le chiese, i quali mostrano nella magnificenza loro quanta ricchezza fosse ne' Veneziani, e anche quanta pietà pei loro defunti. Troppo lungo sarebbe uno ad uno venirli

[1] Cicognara, *Storia della Scultura*, tom. IV, pag. 366.

numerando, ma ne indicheremo invece quelli che offrono particolari più degni di nota, ovvero maggiori pregi artistici.

MONUMENTO DANDOLO (S. Fantino). A S. Fantino nella cappella maggiore a destra dell'osservatore sta infissa un'urna curiosa assai per la invenzione. La cassa è sorretta da tre teschii e sopra l'arca stanno due delfini che tengono in mezzo un'aquila ad ali spiegate di buon scalpello. Vi si chiudono le ceneri di Vinciguerra Dandolo, morto nel 1517.

MONUMENTO SANUDO (S. Zaccheria). È degno pure di aversi la osservazione di chi stima la casta scultura dei Lombardi altra urna sepolcrale, che è infissa in alto a destra di chi entra la chiesa di S. Zaccheria. Vi è sepolto Marco Sanudo, figlio di Francesco, che sul finire del secolo decimoquinto ebbe nome di eloquentissimo, e di eruditissimo: e molto valeva anche in parecchie arti e scienze. Non sarebbe fuor del probabile che di quest'urna fosse stato autore il Leopardo, perchè sappiamo ch'egli viveva in molta dimestichezza con Marco; e lo stile rafferme rebbe ciò, perchè v'ha *molto* il fare del monumento Vendramin.



MONUMENTO SURIANO (a S. Stefano). Un gentile e sfarzoso deposito di codesto stile vedesi pure nella chiesa di S. Stefano a fianco della porta maggiore, consecrato alla memoria di Jacopo Suriano, riminese, medico insigne a' suoi dì. Sopra un basamento tutto gajo di fiori che raccerchiano teschii (curiosa mescolanza di lieti e di mesti emblemi) rizzansi due colonnette corintie un po' tozze, che sulla semplice loro trabeazione portano un arco fra cui è contenuto un pregevole bassorilievo

figurante la Vergine fra varii santi, ed il Suriano ginocchione in atto di preghiera. Di finissimo intaglio e di squisito gusto è l'arca mortuale retta da due grifi ammirandi per energia di movenza; e su quella riposa il simulacro dell'illustre fisico. Sono pure gentili i due genietti con fiaccole in mano che tengono il titolo della iscrizione, senonchè essendo ignudi ed arieggiando ad alcuni che stanno nelle urne romane, annunziano già incominciato lo impaganirsi dell'arte. Più che le mie parole, farà conoscere questa preziosa opera l'incisione che nella precedente pagina volli prodotta.

Molti, e quasi tutti splendidissimi sono i sarcofagi di S. Maria de' Frari, e fra essi primeggiano quelli innalzati nel secolo decimoquinto o nel cominciare del susseguente. Del monumento del Foscari e del Tron, già parlammo; ora resta che qualche cenno si faccia degli altri di maniera lombardesca che meritano maggiore lode.

MONUMENTO DI JACOPO MARCELLO. Uno senza dubbio dei più ricchi e dei più ben lavorati è quello di Jacopo Marcello posto poco lungi dall'altro, di Benedetto Pesaro, di cui già toccai. Questo intrepido capitano di mare che nella guerra contro Ercole, duca di Ferrara, morì da valoroso sotto le mura di Gallipoli nel 1484, ben era degno di aver in patria tutti gli onori di splendido sepolcro, e li ebbe veramente nel cenotafio su cui chiamo la attenzione del lettore. Tre figurine vestite come i popolani del decimoquinto secolo a Venezia, fanno il servile ufficio di cariatidi ad un'urna tutta rabescata di stupendi fogliami. Sud essa rizzasi la statua pedestre del capitano con bandiera in mano; due genii ai lati di lui portano in due scudi gli stemmi della famiglia: singolare mescolamento di aristocrazia e di paganità, che ben rivela come fosse nelle venete famiglie d'allora un segreto desiderio di mostrare le apparenze d'una doviziosa grandezza, anche a costo che il popolo s'affliggesse nel vedersi ridotto all' ufficio di bestia da soma condannata a sopportar il peso dei potenti sin dove Dio li aveva eguagliati al più umile de' cittadini. Ma se il concetto mette non so quale ribrezzo in chi vorrebbe sempre l'arte allettamento e conforto al popolo, la forma è sotto ogni riguardo mirabile, per quelle grazie ingenue de' Lombardi che spiccano tutte da così nobile lavoro.

MONUMENTO ORSINI. E più spiccano forse nel curioso monumento che Luca Zeno, procurator di S. Marco alzò a Generosa degli Orsini sua moglie ed all'unico di lui figlio Maffeo. Un'aquila bicipite nel centro e due genietti ai lati sostengono una gran

medaglia raccerchiata da ricchissimi fogliami, la quale tiene iscritta dentro a sè un' urna sostenuta da due leoni. Quanto gli scalpelli della scuola lombardesca seppero fare di più ricco, vedesi in quell'urna, i cui meandri ed ornati vorrei fossero meglio che adesso non sieno, studiati dai presenti ornatisti, perchè smettessero o quel carattere malamente antico con cui si ostinano ad arricchire le stanze e le sale, ovvero quel pessimo gusto del secolo decimosettimo che la moda, adesso ostentatrice di licenziose pompe, va introducendo entro ai palazzi del dovizioso. Una Madonna col putto in piccole proporzioni sovrasta a quel medaglione che, senza tale immagine augusta, non parrebbe destinato a ricordanza cristiana.

MONUMENTO DI MELCHIORRE TREVISAN. Degno di molta attenzione è pure il monumento eretto nella cappella a destra del coro a Melchiorre Trevisan, quel generale della Repubblica che rapì al duca di Milano Cremona, e che tanto amò la patria e la gloria, da morir di dolore quando nel 1500 gli fallì l'impresa di Modone. Quelli potean dirsi cittadini amorosi, se dopo anche un solo rovescio dello Stato non sapean sopravvivere!

Sovra due piccoli pilastrini s' accartocciano due mensole sormontate, un po' a contrassenso, da un capitello. La trabeazione che ricorre su d' essi sostenta un' urna di forma tutt' altro che leggiadra, e su questa sta ritto l'eroe in costume militare del tempo. Grave scandalo parve codesto ad alcuni illustratori, i quali dissero non conveniente alla statuaria il costume del medio evo. Essi avrebbero voluto quel povero Trevisan coperto da una bella clamide sulle spalle, alla maniera de' greci eroi: quasi che un simile strano abbigliamento proprio d'altre età e di altre idee, fosse venuto acconcio per richiamare al fecondo pensiero del popolo la memoria del forte che amava Venezia più della vita, e fatto dalla sorte incapace d'aggiungervi gloria, moriva accuorato. Strana maniera di veder l'arte e i grandiosi suoi fini è pur questa; più strana biasimare di quest'epoca ciò solo che valeva a suscitare sentimenti contemporanei, lodarne invece le forme dell'ornamento, che con buona pace di tutte le regole qui non sono lodevoli perchè secche; non sono imitabili perchè rotte da risalti soverchii tanto più biasimevoli in un sarcofago che collocato molto alto, non lasciava un conveniente punto di distanza a guardarlo, e quindi presentava tutti que' tanti aggetti di sotto in su. A qualcuno venne in capo di attribuir quest'opera ad Antonio Dentone, lo scultore del monumento Cappello: ma quale analogia di stile siavi

fra l'una e l'altra opera, io davvero non so. Se il venir dalla stessa scuola fosse ragione bastante per fabbricar di così fatte congetture, allora bisognerebbe proclamar il Dentone autore di tutti i monumenti di carattere lombardesco che non portano nome d'autore.

MONUMENTI DEL PASQUALIGO E DEL BRUGNOLO. Meno ricchi ed anche men belli dei ricordati fin qui, sono i sarcofagi del Pasqualigo a destra della porta maggiore, e l'altro nella nave sinistra della chiesa del professor Benedetto Brugnolo, morto nel 1505. Quest'ultimo, tuttochè lodato dalle Guide, si mostra arido piuttosto che semplice: potrebbe assomigliarsi ad un sonetto del Conti, in cui si intravvede il sapore petrarchesco, ma non fecondato però dalla soave ispirazione del sommo esemplare.

MONUMENTO DI PIETRO BERNARDO. Ma a tutti i ricordati monumenti di S. Maria dei Frari va innanzi quello di Pietro Bernardo che s'alza suntuoso a sinistra della porta maggiore. È un'arca di bellissima scultura retta da due ben lavorati leoni, sovra la quale corre una cornice fatta sostegno a tre statue figuranti il Salvatore, S. Pietro e il patrizio genuflesso. Un riquadro tutto fregi di antica perfezione, racchiude lo insieme, elegantissimo per ben contrastate linee, venusto per nobiltà d'ornamenti, vario, ricco, armonico quanto dire si possa. Chi fece mai in Venezia aquila più bella di quella che ad ali spiegate, arditamente par custodire l'urna cui sta sottoposta? Quale scalpello meglio arrivò la correzion degli antichi, di quello che seppe condurre la Medusa appesa a fregio di quella specie di capitello jonico? Chi scolpì meglio e grifi, ed uccelli e fronde che stanno nel riquadro? Oh! per certo nessun



artefice a questo coevo valse in Venezia a fare altrettanto, fuor del Leopardo; e per ciò non mi parrebbe insensata congettura tener quest'opera come lavorata da lui: tanto più che se raffronto le maniere di questo monumento agli ornamenti di quello Colleoni, mi pare ravvisarvi molta simiglianza di stile [1]. Nè l'esser stato posto nel sepolcro il Bernardo nel 1558, quando verosimilmente era di già morto il Leopardo, osterebbe a codesta congettura, perchè l'iscrizione dice che quel patrizio volle eretta tale opera quando era tra' vivi, e le cronache ci raccontano poi che la alzò nel 1525, epoca in cui, come vedemmo, non era ancor disceso nella tomba il Leopardo.

Anche la magnifica basilica di S. Giovanni e Paolo, di cui nell'articolo precedente ammirammo la nobile costruzione, racchiude importanti e suntuosi sarcofagi usciti dalla feconda scuola de' Lombardi; di alcuni de' quali (quelli del Mocenigo, del Naldo, del Vendramin, del Cappello) abbiamo già parlato alla pagina 203 di questi studii.

MONUMENTO DI PASQUALE MALIPIERO. Troppo lungo e forse inutile sarebbe toccar di tutti particolarmente, giacchè molti nulla presentano di singolare all'artista. Fra i depositi che meritano d'essere osservati per castigato stile io porrei quelli di Matteo Giustiniani, di Bartolommeo Bragadino, di Michele Steno, del senatore Giovanni Battista Boncio, di Girolamo Canale, e sopra tutto del doge Pasquale Malipiero, morto nel 1462, quel fortunato che visse pacifica vita confortata da tutti i godimenti di onorevole pace, ed ebbe animo sì vòlto al progredimento morale della nazione, da eccitare energicamente il tedesco Janson a portarsi in Venezia per introdurvi l'arte potentissima da cui fu indestruttibilmente raffermato l'impero dell'opinione; l'arte che si interpose anello e ponte fra le intelligenze, affinchè, conosciuto il vero, lo propagassero animose a crescere il sentimento dell'umana dignità. Quest' opera ricca d'intagli, di statue e di bassorilievi, sebbene appalesi il medesimo candido sistema che ingemma quelle contemporanee, pure attesta maniere in qualche modo più dilicate, ed una composizione che non è famigliare a' veneziani artisti. L'urna su cui posa in abiti ducali la statua del Doge è coperta da una tenda, che piegasi a guisa di quell'arco inflesso da cui gli Arabi trassero

[1] Vi ha tale somiglianza tra queste sculture e quelle della cappella Cornaro che si direbbe uscissero l'une e le altre da una mano medesima: e perchè anche questa non potrebbe essere del Leopardo?

sì fantastiche forme. Essa è racchiusa fra due pilastri ricchissimi di sculture che portano una sfarzosa trabeazione e sopra essa un frontespizio arcato, sugli acroterii del quale rizzansi tre statue. Il Salvatore fra due angeli riempie il timpano. Una così fatta disposizione fu tutta propria dei toscani artefici del secolo decimoquinto, e si rinviene frequente nelle produzioni insigni di Mino da Fiesole, di Desiderio da Settignano, e di Benedetto da Rovezzano.

MONUMENTO DI NICOLO' MARCELLO. Ma se un così lodevole lavoro devesi allo scalpello e alla sesta di uno straniero, tutto veneto è poi l'altro ricchissimo monumento del doge Nicolò Marcello, morto nel 1474, il principe che ruppe il primo le riserbate leggi suntuarie della Repubblica, per comparire in pubblico con vesti tessute d'oro. Ma se l'abito del Doge fu allora tessuto d'oro, si rimase di misero metallo il potere di lui, ristretto ancor più dai gelosi patrizii, che tolsero in quella età ai parenti del Doge fin il diritto di appartenere al misterioso tribunale dei Dieci.

Io non dirò di questo sarcofago tutte le lodi più esagerate che vere, che gli profusero quelli i quali ne parlarono; ma dirò invece essere lavoro che in quanto all'intaglio di poco cede ai migliori da noi già esaminati. Così si potessero encomiare le proporzioni tanto de' particolari che dello insieme, le quali tutte tendono al tozzo soverchiamente. La composizione è la solita; un grande arcone sorretto da pilastri e colonne sotto cui sta l'arca colla statua dell'estinto distesa. Ma le colonne son corte, troppo alti i piedistalli, pesante l'arco e l'attico a confronto della parte inferiore; eccessivamente largo lo intercolonnio, tutta la massa di soverchio tendente al quadrato: perciò manca quella leggerezza opportuna ad un'opera che pel suo stile dovrebbe mostrarsi leggerissima; perciò v'è dissonanza fra i mezzi ed il fine; perciò vi è difetto di quello che più importa rinvenire nei prodotti dell'arte, l'armonia cioè delle parti col tutto, e oserei dire, anche l'espressione. Tali colpe son per altro compensate dalle stupende sculture, le quali appalesano tutte un artista di primo ordine. Le statue specialmente degli intercolonnii e dell'attico sono di rara bellezza, e fra queste primeggia la Fede; figura ben panneggiata, gentile, simpatica, e ciò ch'è più, effondente dal volto la serena speranza del cielo.

SEPOLCRI CON STATUE EQUESTRI. La celebrità del monumento Colleoni fu dannosamente contagiosa ad alcuni artisti che venner da poi, i quali avvisarono collocar statue equestri nel sito che potea meno ad esse convenire, cioè sull'istessa arca

mortuale. Infatti a S. Giovanni e Paolo più d'un sarcofago è fregiato o piuttosto deturpato da un immane cavallo che porta il suo cavaliere sul dorso. Immaginatevi che bella figura vi faccia un prode condottiero a cavallo cacciato a forza sopra un' urnetta di pochi piedi, e quale ornamento possa essere per le pareti d'un sacro tempio il portar sollevate in aria tre o quattro statue equestri. Mi si dirà che la stessa irragionevolezza è pure in tutti i monumenti congeneri, in cui cavallo e cavaliere son collocati per forza sulla cima di un piedestallo; nè io lo nego; ma almeno quelli si stanno sopra ampia base, e campeggiano d'ordinario in vaste piazze ove porgono decoro al sito e spesso dolorosi insegnamenti al popolo, come appunto le figure dei Farnesi a Piacenza, e dei Medici a Firenze. Ma congiunte queste statue a sarcofagi, e peggio a sarcofagi sospesi in alto, uniscono alla incongruenza il danno delle linee architettoniche, le quali si rimangono ingombrate spesso dalle zampe e dall'immane ventre di quel benedetto cavallo, che, veduto specialmente di sotto in su, fa il più disgustoso effetto del mondo. Pazienza se questa travolta bizzarria fosse venuta in mente a quel galantuomo che congegnò il barocco monumento di Orazio Baglioni nella stessa chiesa di S. Giovanni e Paolo verso la metà del secolo decimosettimo! Erano tempi quelli in cui il porre, com' egli fece, un cavallo a gran galoppo sopra una tomba, poteva ancor dirsi la più temperata fra le fantasie artistiche. Tutto allor galoppava a briglia disperatamente sciolta: musica, poesia, pittura, scultura, correva come cavallo senza freno, e saltava ben altro che tombe e colonne: saltava, per valermi della frasologia di quell'epoca dissennata, tutte le barriere del senso comune, e tutti gli ostacoli infrapposti dalla ragione. Ma veder quel delirio usato dalla sobria scuola lombardesca, mette non so quale amarezza nell'animo, e fa ripensare all'era delle superbe aristocrazie, alle quali cominciava a parer freddo troppo e plebeo congegnare i monumenti con semplici linee, e la scultura destinare effigiatrice solo di idee comuni al misero ed al potente, le idee religiose e funeree. Per quei capitani di ventura, peste della povera Italia, voleansi ricordate le pompe e le albagie della orgogliosa vita anche dentro all'avello; voleansi segni esteriori che dicessero alla misera plebe: « vedete là su quel gentiluomo circondato dalle divinità dell'Olimpo, egli non era come voi carne da macello e numero insignificante: era un grande che va nei regni dell'eternità per calle più nobile che non il vostro: vedete quel cavaliere montato sopra ardito cavallo, egli era un uomo destinato dalla sorte a tenervi sotto i piedi; rispettatelo, adoratelo

e ringraziatelo se nella sua clemenza non vi ha rapito se non la dignità di voi stessi ». Fortuna che il bello dell'arte non sa dipartirsi dal vero e dal ragionevole; e que' cavalli cacciati su monumenti quasi sopra un trabiccolo, fanno ridere adesso la povera plebe dei rivendugliolì; poco curante se quelle sconcezze si meritano ancora la lode di quell'altra plebe letterata e cortigiana, per cui il bello dell'arte si chiude solo nella pompa e nella ricchezza. Fortuna che adesso, quando il povero popolo entra sotto le vôlte auguste di S. Giovanni e Paolo, e ne ha ammirata la semplice grandiosità delle linee, e i bei monumenti descritti, appena butta l'occhio sulle statue equestri di Pompeo Giustiniano, di Leonardo da Prato e di quel Nicolò Orsini, conte da Pitigliano, che servì, non so quanti padroni italiani, senza per altro servire l'Italia mai.

Ora che abbiamo esaminate le opere più importanti di ignoto autore, poste nei sacri edifizii, vediamo quell'altre che appartengono a'profani: e sopra tutto alcuni magnifici palazzi sparsi per la città. [1]

PALAZZO CONTARINI (alle Poste). Uno fra i più eleganti è senza dubbio quello Contarini sul rivo delle Poste a S. Luca. La distribuzione ne è regolare e varia ad un tempo: di bell'effetto il cornicione superiore: gentili le finestre dell'ultimo piano: ma tutto altro che incensurabili, come piacque al Diedo chiamarle [2], quelle del primo. Mio Dio! qual misera apparenza non danno que' fori quadrati immediatamente sovrapposti ad esse, e quanto magra ed arida non è quella cornicietta da cui vanno fregiate! S'aggiunga che è un vero contrassenso veder due fori l'uno a ridosso dell'altro e solo divisi da un sopraornato; ciò fa supporre al riguardante che vi sieno due piani, l'uno de' quali lasci senza davanzale le finestre.

Il Diedo, uomo che badava, talvolta di soverchio, alle minuzie piuttosto che all'effetto delle grandi masse, lodò il pensiero di questo architetto, il quale piegò i gusci circondanti le finestre del primo e secondo piano in modo, che ricorressero lungo il piccol tratto

1 È singolare come la scuola lombardesca, la quale tanto riuscì feconda e gentile in tutto quello che si lega all'ornamento della chiesa, non isfoggiasse mai le sue eleganti magnificenze nei pergami, mentre le altre scuole contemporanee di Italia in essi manifestarono tutte le grazie dell'arte. Venezia è scarsissima di pulpiti in questa età lavorati; e salvo quelli di S. Maria de' Miracoli non saprei indicarne altri meritevoli di essere presi in esame, se non per la bellezza, almeno per la singolarità loro. Forse il più bizzarro, ma nient'altro che bizzarro, è quello che vedesi a S. Giacomo dell'Orio. A guardarlo rende immagine di un calice sostenuto dal suo pedale; imperocchè sopra un solo sostegno a guisa di balaustro sollevasi una specie di tazza ottaedra decorata su ciascuno de' suoi angoli da una mensola posta pel lungo e assai gentilmente rivestita allo esterno da una bella foglia d'ulivo.

2 *Fabbriche di Venezia*, tom. II. p. 98.

portante la larghezza dello stipite, e così provvide a compiere una specie d'imposta ad esse. Io non vengo ora a dire se il ripiego sia buono o cattivo, ma chi se ne accorge a quell'altezza? E se pur qualcuno l'avverte, come farà a non pensare che quella cimasa ripiegantesi non risulti così foggiata, perchè fu sottratta la soglia superiore della finestra? Per quanto poi gli innamorati degli ordini si ostinino a levare a cielo quelle lesine o pilastri corintii, i quali stanno gli uni sugli altri negli angoli di questo palazzo, non giungerò mai a persuadermi sieno nè belli nè ragionevoli. Come mai immaginarsi che alla solidità apparente giovino quegli esili sostegni; e si possa mai rinvenire qualche grazia in quell'insignificante addossamento di secchi pilastri? Per me preferisco (gridino pure all'eresia i precettisti) le cordonate che poneansi sugli angoli degli edifizii archi-acuti.

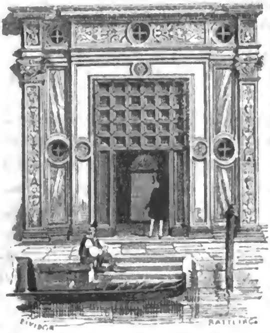
PALAZZO TREVISAN (in Canonica). Un altro palazzo condotto sulle maniere del precedente, ma un po' più secco nello stile, è pure quello Trevisan in Canonica la cui suntuosa facciata fronteggia il rivo del Palazzo Ducale. Esso, specialmente nei rapporti fra il basamento e i piani superiori, manca di simmetria, pure l'occhio non trova dissonanze; non sente lo sconcio, perchè l'armonia è in ogni linea, prova anche questa non dubbia, come l'opere uscite da veri artisti, anche senza distribuzioni simmetriche, infondano nell'animo grate sensazioni e raggiungano un bello assai più pregevole di quello convenzionale insegnato dai libri e dalle accademie. Lodevoli sono le finestre continue coll'arco girato sulle colonne che formano il centro de' tre piani superiori. Lodevoli del pari le laterali fra cui vanno infrapposti gentili ornamenti, leggiadre statuine ed iscrizioni. Così fosser lodevoli le modanature delle porte nel basamento e quelle de' cornicioni, peccanti per secchezza e monotonia. Nè possono neppur encomiarsi i pilastri sagomati sgarbatamente. L'opera è tutta di pietre d'Istria e di finissimi marmi che aggiungono magnificenza all'insieme. Che sia uscita dalla sesta e dall'officina di Guglielmo Bergamasco, come alcuni pensarono, non oserei dire: certo è per altro che molte parti ricordano la sua maniera.

Questo magnifico edifizio, che un tempo apparteneva alla famiglia dei Trevisan, fu acquistato in seguito da quella dei Cappello dopo che Bianca venne coronata duchessa di Toscana nel 1579. È quindi falsa la tradizione, che narra essere la colpevole donna di qui fuggita col suo Bonaventuri, vittima anch'egli della lascivia sanguinosa dei Medici. La casa da cui Bianca fuggì vedesi ancora

a S. Cassano nel rivo di Carampane, ed è opera di nessuna importanza, sebbene di stile lombardesco.

Parecchi palazzi di questa deliziosa maniera fronteggiano pur oggi il gran Canale, e stanno fra i più cari ornamenti di quel magico sito, unico nel mondo.

PALAZZO CONTARINI (a S. Samuele). Uno dei più leggiadri è quello dei Contarini a S. Samuele, il quale, a dir vero, più che allo stile lombardesco si accosta al bramantesco. Il basamento è scompartito a due bassi piani come quasi sempre nei patrizii palazzi di Venezia. Adottavasi, io credo, codesto partito per meglio economizzare gli spazii e racchiudere in quella parte men suntuosa della abitazione, così i luoghi di servigio come quei mezzanini che spesso eran destinati ad appartamenti di disimpegno pel padrone, ove egli accudiva alle proprie faccende e collocava le agenzie. A città tanto mercantile com' era nel cinquecento Venezia, ad una aristocrazia che non credeva disonore l'onesto trafficare, e le utili industrie del commercio, tornava necessario lo aver luoghi di facile accesso a chi trattava i negozii, ed in pari tempo separati interamente dalle pompe de' splendidi appartamenti di parata. Bisogna però confessare che in quella distribuzione il bello architettonico non guadagnava gran fatto, perchè ne uscivano, allo esterno, fori di tozza forma, e spesso mal collocati, nello interno stanze soverchiamente basse. Col progredire del tempo quei mezzanini si decorarono più armonicamente, e meglio si collegarono colla massa generale; ma non si giunse però mai compiutamente a toglierne l'apparente meschinità esteriore. Se in questa parte nulla trovasi di imitabile, le altre di cui si compone il predetto palazzo sono senza contrasto d' un' agilità ammaliatrice. So bene che i precettisti gridano contro quelle sì lunghe colonnette decoranti le finestre, ma in onta delle loro querele, esse fanno all' occhio bellissimo vedere. Le finestre del primo ordine son tutte sormontate da un frontespizio la cui depressa proporzione dà un non so che di leggero che strappa la lode anche ai più severi. Peccato che anche qui sieno sgarbatamente profilate le cornici, e quella ultima da cui l' edifizio è coronato apparisca povera a tanta mole. È pur misera ed inelegante la architettura della porta: difetto comune a quasi tutti i palazzi di stile lombardesco, e di cui, a dir vero, non so comprendere la ragione. Come mai quegli uomini stessi che inventavano e scolpivano le porte mirabili di S. Zaccheria, della scuola di S. Marco, di S. Maria dei Miracoli, di S. Giobbe e di tante altre chiese, poteano immaginare meschini o secchi i portali di palazzi sì splendidi, nè trovavano



modo di legarli con ingegnose ricorrenze di linee alle finestre ed alle altre parti della fabbrica? Una sola porta di un palazzo lombardesco mi si presenta veramente leggiadra, ed è quella che vedesi sulla fronte di un'abitazione dei Vendramin a S. Fosca sul rivo di questo nome. La sua originale struttura e la grazia degli ornamenti meritava bene ch'io mi valessi di un disegno del Pividor per darla qui incisa.

PALAZZO DARIO. Ma tornando ai palazzi del gran Canale, si deve pure attentamente osservare quello dei Dario, non foss' altro per la ricchezza de' suoi marmi. Peccato che i pilastri si mostrino sì goffi e le sagome tutte, anche ricordando il diligente scalpello lombardesco, manchino di quella venusta leggerezza sì pregevole in quello stile!

PALAZZO MANZONI. Gli si accosta, ma con maggior perfezione, il palazzo Manzoni: gli intagli son di molto più puri e fini; il generale ordinamento più euritmico, e con semplici divisioni spartito. Ciò che apparisce brutto veramente è il cornicione inferiore con quell'aquile e que' goffi vasi. Si vede l'intenzione di imitare l'antico, ma quanto siasi raggiunto lo scopo, lascio dire a chi sa. Misera cosa pur sono i capitelli compositi del basamento e pesano troppo anche i superiori: ma quelle gentili logge del primo e secondo piano compensano con usura codesti sconci.

PALAZZO GRIMANI (a S. Polo). E non manca qualche sconcio anche nel prospetto del palazzo Grimani a S. Polo: ma son di così finita squisitezza gli intagli delle varie parti architettoniche che si dimentica facilmente un tal che di pesante manifestato da alcune membrature. Originali senza trascendere in matte licenze sono due capitelli de' pilastri, uno portante graziosa sfinge, l'altro un' aquila assai correttamente scolpita. Si vede che lo scultore con quella franca libertà ch'è solo degli artisti valenti, si fe' qui ad imitare l'antico, o piuttosto col sentimento dell'antico creò. Bene considerando quest'aquila mi pare ricordi lo stile di quelle che in S. Zaccheria uniscono insieme le volute del capitello composito. Chi sa che anche questa non sia opera di Martino Lombardo, il quale al

paro degli altri ingegnosi parenti suoi piacevasi di porre aquile per tutto, quasi perchè fossero un simbolo del volo ardito che la preziosa scuola avea saputo tentare nell'arte.

PALAZZO TIEPOLO (a S. Polo). Nè si lascino senza attenzione i capitelli e le modanature di un palazzo Tiepolo vicino a quello dei Pisani a S. Polo, perchè si vedrà in que' profili un gusto sì fino di ornare che non può venire se non da un provetto nell'arte.

PALAZZO PIOVENE. E valente nell'usar gli ornamenti era pur quegli che scolpì ed architettò le finestre ed il poggiuolo del palazzo Piovene vicino al tragitto della Maddalena. Come sono elegantemente intrecciati i trafori di quel davanzale, e quanta gajezza spicca dai medaglioni e dalle fettuccie addossate ai ripieni fra finestra e finestra! In questa facciata manca la simmetria, perchè da un lato v'è una finestra di più che nell'altro, pure quanta armonia nell' insieme, sebbene non si volesse sfoggiare in magnificenze!

E quanti altri o palazzi, od avanzi di case cittadinesche, non manifestano in Venezia il gusto di questi Lombardi! ma troppo lungo sarebbe il nominarli uno ad uno: nè importerebbe il farlo, giacchè non potrei che ripetere intorno ad essi le osservazioni portate fin qui [1].

La moda implacabile mutatrice dei costumi e dei gusti, troppo ha fatto sparire coi vecchi addobbi anche le interne distribuzioni e gli ornamenti murali, perchè ci sia conceduto adesso trovar in que' luoghi produzioni di quella candida scuola. È ancora gran fortuna se qualche pezzo rimane qua e là rispettato. Fra questi son da contarsi gli acquai di qualche convento, e i camini in alcune case.

CAMINI IN PALAZZO DUCALE. Quest'ultimi però cedono tutti in merito agli eleganti che serbansi ancora intatti nel Palazzo Ducale. Il più magnifico fra quelli che arieggiano lo stile lombardesco, vedesi senza dubbio nella camera degli *Scarlatti* e fu condotto in finissimo marmo sotto il dogado di Agostino Barbarigo, il cui stemma trovasi al di sotto della cornice. Quanta grandiosa flessuosità nei fogliami, quanta gentilezza in quelle colonne a balaustro, e quanta perizia nell'ornare non manifestasi in ogni parte! A ragione il Cicognara pronunziò *che questo, e l'altro nella stanza vicina quasi uguale, piuttosto alla molle cera che al marmo rassomiglianti sono* [2].

[1] Fra più belli di questi avanzi son da rimarcarsi un pezzo di casa al Ponte di S. Antonio, ed un altro poco lunge dal Ponte di S. Polo.

[2] *Fabbriche di Venezia*, tom. I, pag. 66.



Meglio che una minuta descrizione varrà qui l' intaglio, in cui il Pividor volle aggiungere due figure in costume di antichi magistrati veneziani, perchè si avesse ad un tempo l' idea della nobile destinazione di questi camini e della smisurata capacità loro; la quale se giovava alla grandiosità dell' architettura, non poteva però tornar comoda a chi voleva appressarsi al fuoco; giacchè l' enorme calore da una parte, e la corrente d'aria doveano mettere a grave *repentaglio* la salute.

La decorazione degli altri varia di molto perchè nei fregi sono introdotti putti, sirene, favole, ed allegorie, ma la ordinanza generale è la stessa.

PUTEALI. L'ornamento ch'è sempre così scelto nelle maniere dei Lombardi, sfoggiò le sue pompe anche nelle parti d' ordinario più neglette delle case e delle vie, come sono i pozzi. In fatti ad un che giri anche per le remote calli di Venezia avverrà d' incontrarsi nei campi o piazze in qualche puteale di squisito intaglio: e molti pur ve ne sono nei cortili d' alcune case, spesso adesso abbandonati così, che presto diventeranno macerie, oppure,



veduti da qualche incettator di anticaglie, saranno venduti allo straniero. Offro qui al mio lettore un de' più belli in cui mi abbattessi, il quale se ora ch'io scrivo non è ancora distrutto, può vedersi nell'angusto cortile di una abitazione, un dì magnatizia, posta in *Barbaria delle Tole*, dappresso alla Casa di Ricovero.

SCALE. Ingegnosissimi pur erano i Lombardi nel decorare le scale, e se non sapeano distribuirle con quelle avvertenze che le moderne dilicature introdussero, se non valevano a disporle a magnifiche branche come la boriosa architettura del secolo decimosettimo, le decoravano però con un sapore d'ornamenti che incanta. Nella stessa casa or citata, una parte ne resta ch'è veramente preziosa pei minuti fregi scolpiti negli archi che reggono i gradini: altre si trovano per varie case di Venezia: ma la più leggiadra e bizzarra insieme, è quella a chiocciola che qui vedesi incisa, e trovasi poco lunge dalla soppressa chiesa di S. Paterniano. Su d' essa fu scritta una accurata illustrazione nella *Allgemeine Bauzeitung* (Quad. quarto) del 1844 che pubblicasi a Vienna: ma l'illustratore si ingannò grossamente intorno all'epoca, giacchè la affermò alzata nel duodecimo secolo, mentre senza dubbio è opera del decimoquinto. Ben osservandola si direbbe che l'artista



si fosse proposto di imitare la celebre torre pisana; ma forse n'è ancor più pittoresco l'effetto per quel girare a spira che fanno gli archi e i gradini.

PORTA DELL'ARSENALE. Fra le costruzioni profane da registrarsi in questa epoca feconda, e di cui al paro che delle precedenti

ignoriamo gli artefici, entra la porta ricchissima dell'Arsenale, composta di un arco di trionfo a colonne binate, a cui sovrasta nel mezzo un attico col Leone alato, stemma della Repubblica. L'iscrizione su piedistalli la raccerta eretta nel 1460 sotto il doge Pasquale Malipiero, ed è doppiamente mirabile sì per le eleganti sue proporzioni; sì perchè è forse una delle prime opere veneziane in cui lo stile romano siasi seguitato. La correttissima trabeazione che ricorre sulle colonne è degna veramente de' più bei tempi di Roma: poche fra le più lodate corintie possono pareggiarla. La cornice sopra tutto mi pare una vera gemma, e mi piacerebbe che i giovani la misurassero e la disegnassero al paro di quelle insigni di Giove Tonante e di Marte Ultore. E sì che quando essa scolpivasi, a Venezia durava ancora lo stile archi-acuto, e la famiglia dei Bon non avea ancor dato fine alla fronte del Palazzo Ducale, e il coro di S. Zaccheria erigevasi ad archi diagonali. Le imitazioni del bell'antico non furono in questa porta per altro tanto seguite che non vi si ravvisi alcuna ricordanza delle vecchie maniere; specialmente ne' capitelli a foglie d'acanto spinoso, i quali presentano un profilo che tiene il mezzo fra il corintio de' Greci e quello del secolo decimoterzo. Gentile annestamento è codesto, per cui è procurata varietà e novità ad un capitello che gli architetti palladiani s'ostinarono a foggiar sempre in un solo modo, più contenti di servire l'autorità che non i diritti dell'occhio, più disposti a cadere in monotonie stucchevoli anzichè ad abbellire con varietà d'invenzioni le parti ornamentali de'loro edifizii.

Io spero che dalle molte parole stese da me in questo capitolo intorno alla maggior parte dell'opere di scuola lombardesca, che veggonsi in Venezia, il lettore avrà deplorato dentro a sè stesso la dannosa ostinazione degli architetti a non porre assidui studii sopra così leggiadra maniera, ed avrà pur conosciuto che se essa si insegnasse con savie avvertenze nelle scuole, potrebbesi sperare di aver fra breve artisti più ragionevoli, e case, e chiese, e pubblici luoghi meno magramente decorati che non sieno i presenti. Cogli usi e i costumi nostri tanto da quelli degli antichi lontani, con mezzi economici, assai più che nei vetusti secoli ristretti (perchè adesso son parole iperbolicamente favolose le ricchezze di Lucullo di Crasso e di Creso), senza schiavi da far lavorare come bestie da soma in giganteschi monumenti, ove que' miseri spesso a migliaja morivano di fatiche inumane, è una pretensione da pigmei voler rinnovare l'architettura di Roma e di Grecia, ed applicarla a quegli usi, i quali se Grecia e Roma avesse conosciuti, di

certo avrebbe mutate maniere e stile nel costruire. Il labbro si move ad amaro riso quando vede gli architetti, di questo fatto potente non tener conto, e seguitar la lor via spensierati della differenza che corre fra noi e gli antichi, differenza che da tutte le arti dovrebbe trasparire, ma più dall'architettura, la quale è stanza e teatro di tutte le azioni di una società civile.

Noi, miranti a stringere la vita fra i cari conforti della famiglia, la miglior parte del dì abbiamo mestieri passare nelle intime stanze della casa, e quindi di aver quella consolata da tutti i comodi più minuti: essi, della famiglia meno curanti, fin dall'alba frequentatori dei pubblici luoghi ove passavano lunghe ore trattando di pubblici negozii. Noi, accomunati nello interno della basilica, tutti eguali e fratelli dinanzi a Dio, e a Dio volgenti unanimi la preghiera: essi, fuor del tempio preganti, e spettatori spesso di sagrifizii sanguinosi o di invereconde festività. Noi, bisognosi di trovar ne' crocchii serali e nei notturni spettacoli ristoro e confortamento alle cure del giorno: essi, ogni festa, ogni spettacolo rappresentando alla luce del pieno dì. Come mai con una sì grande disuguaglianza di abitudini, di riti, e quindi di sentimenti, potrebbe tornar opportuna a noi la architettura che inventarono ed usarono gli antichi?

E queste verità i quattrocentisti le videro, le conobbero, e per questo riformarono col più conveniente modo l'arte della sesta. Essendo ancora nella società molte delle costumanze del medio evo, tennero negli edifizii da essi alzati la distribuzione de' secoli precedenti; ma scorgendo come la letteratura e le altre arti del bello visibile e sensibile progredendo, avessero infuso negli animi e nei pensieri una maggiore adorazione alla forma, quella attinsero dagli antichi nella forma insigni sempre, e la applicarono alle più care loro tradizioni. Così valsero a far uscire un'arte elegante, ardita, varia, originale; e non commisero la barbarie di rappiccinire, come facciamo noi, i colossali pensamenti dell'antica civiltà, noi che mostriamo di conoscerli ben male nel vasto insieme loro, se per venerarli, non altro sappiamo che ricopiarli.

Nè per questo i quattrocentisti furono senza difetto: talvolta urtarono in secchezze soverchie; tale altra in minutezze dannose: le cornici secondarie spesso profilarono con arida monotonia; le parti sostenenti d'esse male bilanciarono colle sostenute. Corsero anche a qualche intemperanza nell'ornamento; la scultura vollero sovente signora troppo della linea; le ricorrenze, nobile bellezza dell'arte, più che non bisognava qualche volta negligentarono. Ma furono a compenso insigni nella decorazione, sempre varia, scelta, gentile;

furono insuperabili nel girar con corretta snellezza l'arco sulla colonna, evitarono con rari artifizii tuttochè potesse dar idea di pesantezza, inopportuna sempre, ma più in opere di piccola mole. L'architettura a bassorilievo usarono come ornamento non come sostegno, i cornicioni estremi delle fabbriche il più delle volte profilarono con mirabile robustezza, senza curarsi (misera cura!) di proporzionarli all'ordine che li portava. Così raggiunsero spesso armonia, sempre quell'espressione che manca all'edifizio moderno, forse perchè manca alle moderne società.

Io non ispero che le mie parole possano persuadere a riforme le scuole d'architettura, ma le spero queste riforme dalla civiltà dei tempi; le spero da quel trionfo del senso comune a cui per tutto mira assidua la società, e la tanto abusata e frantesa potenza che la governa, il bisogno di progredire. Infatti sento già da qualche cattedre proclamare altamente, coraggiosamente questi veri pregni di tanto avvenire, sento dalla energica ed illuminata Torino un uomo elevato nel pensiero e nel sentimento, un uomo cui l'assennata veggenza di Carlo Alberto affidò la scuola di architettura nella Università, pronunciare recentemente sullo stile lombardesco la seguente sentenza: « La famiglia dei Lombardi mostrò a Venezia un gusto, una fantasia, una perfezione, un'arte di conciliare i bisogni dell'età colle più squisite bellezze antiche e nuove, da renderli esemplari perpetui del buono, del bello, del giudizioso [1] ».

Giovani italiani, cui preme da senno quelle divine idee che sono l'arte e la patria, ripensate che Carlo Promis, il quale disse così splendido vero, da molti insegnanti ancora stolidamente disprezzato, è uno degli uomini che più conosce l'architettura ed il sapere antico di Grecia e di Roma; e appunto per questo vede la necessità di non seguitare quelle orme oggidì.

1 Architettura, pittura e scultura italiana, articoli tre nell' *Enciclopedia Popolare* del Pomba, Torino 1846, p. 24.

IL CINQUECENTO IMITATORE

IL SAMMICHELI,

IL SANSOVINO, IL PALLADIO, LO SCAMOZZI, IL DAPONTE ED I LORO DISCEPOLI E SEGUACI.

VI.

Fu gran peccato che l'era bellissima del quattrocento, di cui Venezia ci porge tante maraviglie, fosse a mezzo del secolo decimosesto conculcata da una forza potentissima che a molti parve invece e pare ancora attuoso elemento di rigenerazione. Questa forza fu l'amore sconfinato che gli Italiani posero alle reminiscenze di Roma imperiale; amore forse tenuto desto vie più dai principotti servi degli Spagnuoli, per l'iniquo fine di infiacchire ancor meglio il popolo; perchè il popolo imitatore d'una civiltà morta non sente più i bisogni della viva da cui è circondato; e più facilmente portano al piede la catena quelle genti, le quali tengono come necessaria piaga sociale la schiavitù; e sull'esempio della Roma dei Cesari non altro diritto si credono permesso verso i padroni che quello di chieder loro *pane e spettacoli*.

L'idolatria verso il vecchio mondo latino avea fin dal medio evo scaldato i petti dei filosofi e dei sapienti, a modo che persino quel-l'energico colosso di Dante tributava ad essa forse più incensi che

non bisognasse pel bene futuro di Italia. Ma priva com'era la letteratura fino alla seconda metà del secolo quintodecimo, d'un mezzo pronto a spargere rapidamente i pensieri ch'essa alimentava nella mente dei dotti, od affidava a manoscritti, non era giunta mai ad infondere nella società e nelle arti quello spirito latino che sì l'animava.

Intanto in Magonza sorgeva inavvertita altra forza efficace che più di quella dell'armi un secolo dopo doveva scuotere regni e civili consorzii, e formar quell'idra formidabile cui nessun potere resiste, l'opinione. La stampa che ne divenne l'organo temuto, sollevasi dapprima come povera fiammella, poi si fa vampa stridente che serpeggiando or rapida, or lenta, invade il mondo e lo signoreggia. La parola che sì faticosamente poteva tramandarsi ai lontani, si moltiplica per tanti echi quanti sono i cenci su cui si imprime. I libri si fanno ponte che unisce il vuoto vastissimo da cui vanno separati intelletti e nazioni. Il pensiero umano non ha più confini; più nulla vale ad imprigionarlo; esso vola come l'aquila dell'Apocalisse sulle penne de' venti, e insegna alle nazioni diritti, doveri, leggi, libertà; e fatto indestruttibile col trovato di Guttemberg, diventa l'Atlante della favola che regge il mondo senza esserne schiacciato dal peso.

Fu allora, che la letteratura divenuta già servile imitatrice de'Latini, volle farsi imperadrice dell'arte, e le impose il suo giogo, obbligandola ad abbandonare la nobile independenza dei tempi anteriori. In un tempo in cui scrivevansi poemi in latino, e latinamente si componeano panegirici a' principi; e l'armonica lingua di Camaldoli e di Siena contorcevasi alle trasposizioni latine, era naturale che si dicesse agli architetti ed agli scultori: guardate negli avanzi di Roma e ripeteteli quanto più vi bastan le forze; dateci tempii ed archi di trionfo come nell'età di Vespasiano; disegnate, costruite, pensate latino.

Gli scritti di Vitruvio che nel quattrocento circolavano rari, e in gran parte frantesi da pochi eruditi, non aveano, neppur quando cominciaronsi a stampare, fatto una grande impressione sopra artisti che respiravano la pura aura della originalità, e vedeano nella regola un ceppo, non un ajuto: appunto perchè molto potevano col forte pensiero. Ma quando la stampa penetrò in Italia e si impadronì dei dieci libri del latino architetto, e ne moltiplicò le edizioni, le spartì in capi, le schiarò con illustrazioni e con intagli, finalmente li tradusse: allora imperiosamente i letterati dissero ai bonarii artisti: poveri ignoranti, scuotete la polvere del gotico

edifizio, abbattete le vostre tradizioni, dimenticate l'arte soave ch'è figlia del medio evo, e gemma originale di Italia; non sarete architetti mai, se non seguiterete questo divino. Che importa che al tempo suo poco o nulla gli fosse dato da costruire, che importa che l'imperatore cui dedicava i suoi studi non lo adoperasse, se non nella architettura navale? egli per questo non è men grande, giacchè visse al tempo d'Augusto. Così i ruderi di Roma e i libri di Vitruvio si fecero a poco a poco i tiranni dell'architetto, cui non fu lasciata altra libertà se non quella d'alzar gli edifizii dorici piuttosto che jonici, ma che non dovette dilungarsi dall'esempio e dal precetto latino.

Allora dall'Aretusa all'Alpe divenimmo (e come altrimenti?) non i liberi emulatori, ma le scimmie di Roma pagana; e durammo in questo acceeamento per troppo numero d'anni, e chiamammo aureo codesto periodo, e lo abbiamo proclamato come l'era, in cui la architettura si fece rivale a quella d'Augusto; e ciò che è più doloroso da ripensare, ancora oggi, che il pensiero dovrebbe essere emancipato cotanto, ed ogni sforzo mirare a francarci dalle dande dell'autorità, ancora oggi quella cappa di piombo ci grava l'educazione, e sentiamo da molti ripetere, solo l'architettura imitatrice suria verso la metà del secolo decimosesto essere l'unica accomodata al tempo presente.

Ma domando io, in nome del vero, la architettura di così schiava età, che ritiene essa mai della nobiltà e della grandezza di quella di Augusto? Come possono raffrontarsi fra loro queste due sì disparate maniere? È il latino del Vida a petto di quel di Virgilio; è una copia stentatamente condotta col pantografo. Per tutto una soverchia pieghevolezza all'esempio, senza aver la filosofia di saperlo applicare. Quelle mirabili colonne isolate di cui fecero sì bell'uso i Romani ridotte magramente a bassorilievo; partiti colossali sminuzzati in misero modo! i piedistalli adoperati dai Romani nei tempi della decadenza pei loro servili archi di trionfo, divenuti accarezzato elemento della nuova architettura. « Le difficili e complicate tradizioni, dice rettamente il Cantù [1], andarono allora perdute, scemarono i reciproci ajuti, e si trovò acconcio l'ordine e la regolarità dello stile classico; dal che i modi nuovi restarono disgiunti dai nuovi bisogni; copie senza relazione coll'originale; imitazioni senza vita, ove non si rinnovava già l'antico, ma se ne adattavano superficialmente le apparenze, incompatibili colla essenza moderna ».

1 *Storia Universale*. Racconto, vol. XII. pag. 781.

Finchè per altro i libri di Vitruvio si pubblicarono nella lingua originale, questa pendenza all'imitazione di Roma antica rimase fra i dotti e fra i teorici, perchè i poveri artisti anche allora che conosceasi il latino assai meglio che adesso, non erano atti a comprenderne le astruse regole. Per farle quindi popolari, fu necessario tradurle nell'idioma comune; quindi Cesare Cesariano nel 1521, diè fuori il suo Vitruvio volgare che valse davvero a far che tutti corressero ad attingere a quelle fonti. Difatti è solo dopo quella traduzione che vediamo comparire nelle fabbriche d'Italia lo stile sedicente imitatore delle latine magnificenze.

Fu forse primo il Falconetto ad introdurre nell'arte codesta sommessione alle regole vitruviane, ed a quelle che egli teneva per regole, e non doveano essere che esempii negli antichi edifizii. Lo stesso Vasari gli dà questo bel merito, dicendo che fu il primo il quale « *portasse il vero modo di fabbricare e la buona architettura in Verona, in Venezia, e in tutte quelle parti, non essendo stato innanzi a lui chi sapesse pur fare una cornice o un capitello, nè chi intendesse, nè misura nè proporzione di colonna, nè di ordine alcuno, come si può vedere nelle fabbriche che furono fatte innanzi a lui* [1] ». Lasciando stare gli errori goffissimi e le contraddizioni estetiche che s'ascondono in queste parole scritte dall'uomo stesso che avea tanto lodate le fabbriche venete e fiorentine condotte prima del Falconetto, è certo che quest'ultimo artista tutta la vita sua adoperò a studiare nei libri e negli avanzi antichi, il modo di ritornar in onore l'architettura del Lazio. Egli infatti ritrasse con molta diligenza tutte le antichità di Verona, sua patria, che allora erano ben più numerose che adesso; poi portatosi a Roma, vi stette dodici interi anni che spese per la maggior parte *a vedere e a disegnare tutte quelle rovine « cavando in ogni luogo tanto che potesse veder le piante e ritrovare tutte le misure* [2]. *Ritrasse anche* (prosegue il Vasari), *tutte le sculture che furono scoperte in quei tempi, di maniera che dopo detti dodici anni ritornò alla patria ricchissimo di tutti i tesori di quest' arte, e non contento delle cose della città di Roma ritrasse quanto era di bello e di buono in tutta la campagna di Roma, infino nel regno di Napoli, nel ducato di Spoleto e in altri luoghi.* » Tanta era in lui l'anticomania, che venuto un giorno a contesa con un architetto forestiero sopra le misure di non so quale cornicione antico di Roma, senza scomporsi, partì per alla volta di colà, onde

1 Vasari, *Vita di fra Giocondo*, pag. 87.
2 *Id. Ibid*, pag 88.

chiarirsi chi avesse ragione. È naturale che uomo sì fatto a cui Dio avea concesso il dono di facile ed arguta parola, instillasse nei veneti artefici un amore forsennato verso la architettura della immortale città, e li persuadesse a tener Vitruvio come il solo Vangelo dell'arte. Vero è che le costruzioni da lui lasciateci mal rispondevano a tanta scienza imparata, nè doveano per certo piacere a coloro che aveano ammirate le fabbriche gentili dei Lombardi [1]. Vero è che l'arida secchezza, la quale traspare dalle due porte di Padova di sua architettura, e dalla loggia Giustiniani nella stessa città, non pareano argomenti efficaci a mostrare l'utile degli studi vitruviani; ma quelli erano tempi servili tanto da dedurre le leggi dell'arte poetica dalle epopee classiche: erano tempi in cui il Rucellai compilava una languida *Rosmunda* sulle pedate dei tragici antichi, e nelle sue *Api* copiava scoloratamente Virgilio, senza pareggiarne nè il numero nè l'affetto: erano tempi in cui la commedia strisciava dietro gli intrecci di Plauto, strascinandoli a costumanze moderne; erano finalmente tempi ne' quali tutto quello che avea sapore d'antico dovea esser considerato da tutti stupendo; e quindi il pensiero si rimaneva impacciato in forme non sue, senza colore, senza opinioni proprie, senza *la potente concisione e la sagace filosofia.* La lingua latina allora, non più patrimonio comune, s'abbandonò dal popolo; ma i letterati vollero coll'italiana emulare la dignità e la correzione di quella, e la spinsero a contorsioni importabili per la evidente dolcezza di lei. Alle società moderne si vollero applicare la politica, i sentimenti, le idee delle antiche. I versi diventarono centoni del Petrarca, o ripensati colla memoria, si foggiarono sulle frasi dei poeti latini; gli argomenti della letteratura si rappiccinirono come la società, e si stemperarono in lamenti per belle crudeli, per imprese vergognose alla dignità ed alla gloria d'Italia. Dante non scaldò più i petti degli scrittori, e l'infiacchito pensiero non vide nè sentì altro soffio spirituale se non quello di evirate fantasie. E ci maraviglieremo se allora piacessero anche ne' veneti stati, più che le lombardesche eleganze, le povere fabbriche del Falconetto?

[1] Difatti, tranne Luigi Cornaro ed Andrea Gritti, nessun altro dei gentiluomini veneziani o dello stato adoperarono la sesta del Falconetto; e gli stessi Cornaro, successori di Luigi, si contentarono di un cattivo concetto del Contino, piuttostochè mettere in opera quello preparato dal Falconetto pel monumento di Caterina regina di Cipro.

MICHEL SAMMICHELI

Tuttochè l'esempio di questo ultimo meglio erudito che architetto, valesse a spingere ancor più l'arte verso l'imitazione, Venezia per altro non volle affidargli nessuno dei suoi edifizii; e sì che egli si godeva la protezione del potentissimo, quanto azzimato, cardinale Bembo, e l'altra del non meno potente Luigi Cornaro, quegli che insegnò colla sobrietà a far longeva la vita. Ma Venezia, educata a leggiadrissimi esempii per più di un secolo, non dovea di certo dividere per lui l'entusiasmo delle altre città di terraferma.

L'arte imitatrice dell'antico penetrò per altro anche nelle sue lagune, ma per opera d'un di quegli ingegni privilegiati, alla cui mente creatrice la pedanteria non sa, nè può mettere inciampi. Egli, nato sullo scorcio del bel secolo quintodecimo, ne sentì l'ispirazione, la forza, la libertà del creare; e tuttochè si addentrasse nelle nuove vie, serbò, prezioso pregio, l'indipendenza del suo forte pensiero, e quella seppe trasfondere in tutte le costruzioni da lui condotte. Anima candidissima, e scaldata dalla sacra fiammella dell'arte, non poteva considerarla come una misera schiava d'altrui maniere, egli che nella tarda età ripensava con tenerezza generosa gli affetti degli anni suoi primi. Un giorno il buon vecchio, intanto che s'adoperava a dirigere la costruzione del palazzo Cornaro a S. Polo, scendendo dai ponti, rivede un amico che da qualche tempo visitava Venezia, il quale gli annunzia essere in sul punto di lasciar la bella città, e perciò gli chiede se in nulla valesse per lui in Toscana ove tosto tornava. Commosso per la partenza del suo amicissimo, nell'abbracciarlo lo prega, piangendo, di affettuoso uflicio. « Avete da sapere o mio Giorgio, (così proruppe l'eccellente uomo), che quando io mi stava a Monte Fiascone architettando quel duomo, mi innamorai della moglie d'uno scarpellino la quale, presomi ardentemente in cuore, preveniva ogni mio desiderio. Io so che quella poveretta è ora rimasta vedova e misera, e si vive in gran travaglio per non saper come campar la vita con una figlia già da marito, ch'ella dice frutto del nostro amore. Forse ciò, per quanto io credo, non è vero; ma pure ella è povera e patisce: e poi mi ha voluto un così gran bene che sarei un ingrato, s'io adesso, provveduto bastevolmente dalla fortuna, me ne dimenticassi. Prendete M. Giorgio questi cinquanta scudi d'oro: dateglieli da mia parte per

amor di Dio. affinchè possa ajutarsi ed accomodare, secondo il grado suo. la figliuola ». Il toscano artefice rispose colle lagrime della tenerezza a quel tratto, ed impegnando la sua parola d'onore ch'avrebbe compiuta la dilicata incumbenza, si staccò dall'amico dicendo, *la bontà di quest'uomo è sublime, e gli amici suoi possono tenersi padroni di quanto egli possiede.* Questo confidente era Giorgio Vasari, e l'ottimo vecchio Michel Sammicheli, allora architetto militare della Repubblica, e da parecchii patrizii adoperato per erigere suntuosi palazzi.

Portatosi a Roma di sedici anni, ivi studiò l'antichità come dovrebbe studiarsi sempre, non nella sua forma esteriore, ma nella vera essenza sua: la studiò nella costruzione, ancor più che nell'ornamento; e quindi conobbe, meglio di quanti lo precedettero e lo seguitarono, avere gli antichi fatta uscir sempre la decorazione dalla maniera del murare, e perciò aver conservata mirabilmente la linea generale dell'edifizio, senza mascherarla con inopportuni rigogli. Da quello studio trasse una grandiosità di maniere che, senza calpestare le pure tradizioni del secolo da cui usciva, lo portarono a mirabile originalità. Divenuto in breve nominato e famoso nell'architettura civile, non meno che nella militare, fu chiamato in varii luoghi dallo Stato pontificio ad innalzare private fabbriche e a dirigere fortificazioni. Desideroso di riveder la patria che avea da tanti anni lasciata, tornò alla sua Verona, e di là per semplice amore all'arte militare, si recò a vedere le fortezze più care a' Veneziani, cioè Treviso e Padova. Ma il veneto Senato, sospettoso sempre, temendo forse il Sammicheli venisse per esaminare ai lor danni quelle piazze forti, lo fece imprigionare, quindi lungamente ne investigò le intenzioni. Ma quell'indole angelica dovea apparire innocente anche ad ogni più astuto cercatore della colpa. E quindi fu non solo lasciato libero, ma pregato d'impiegare il potente ingegno suo a pro della Repubblica. Onesto quanto leale se ne scusò allegando gli impegni che lo obbligavano al pontefice. Allora il Senato s'interpose presso quest'ultimo perchè volesse a Venezia cortesemente concederlo, ed il pontefice volentieri aderì. Da quell'epoca egli entrò al servizio de' suoi signori naturali, e mirabili opere per essi condusse non solamente in Verona, in Padova, in Legnago, in Dalmazia, nelle Isole Ionie, e per tutto ov'erano fortezze venete, ma pur anche in Venezia stessa.

Non appartiene a questi miei studii l'andar descrivendo i lavori sì civili che militari cui egli diede mano nello Stato, quindi mi limiterò solamente a parlare di quanto nella dominante architettò.

La pricipua ragione per cui i Veneziani avevano chiamato il Sammicheli ai loro stipendii non era solo perchè egli fosse più degli altri pratico nelle fortificazioni, ma perchè conosceva meglio degli altri un sistema di casematte e di bastioni che giovava a ben resistere alle artiglierie. Non è già che a' tempi suoi non fossero cadute in disuso nelle piazze, e le alte mura del medio evo che presentavano troppa superficie al cannone, e i merli, e le torri quadrate e le casematte isolate, e gli antemurali alle porte, e le bastie e i battifolli e i battifredi, e tutte le altre difese adoperate nelle età mezzane, le quali tornavano sì opportune ad arma bianca e alle macchine poste in uso dalla mano dell' uomo, ma diventavano poi altrettanto inefficaci contro il tuonare di ben regolate bocche da fuoco. Ma pare egli perfezionasse e le casematte e le cortine, e sopra tutto il baluardo da lui costrutto angolare, anzichè rotondo, com' era prima. Così potea dirigere le artiglierie per tutti i lati e fulminare il nemico da qualunque parte egli si presentasse. Che fosse veramente l' inventore di questa maniera non si potrebbe affermare, perchè prima ancora ch' egli murasse nel 1527 il bastione delle Maddalene a Verona, ne furono alzati alcuni a cantoni in Firenze nel 1526, in Urbino dopo il 1521, ove forse egli ebbe parte, in Bari nel 1524, in Rodi nel 1522, in Nizza nel 1519, per opera di Carlo III di Savoja, in Carpi nel 1518. S' aggiunga che del baluardo in tal maniera conformato vediamo segni non contestabili nella preziosa opera di Francesco di Giorgio, sanese, vissuto poco dopo la metà del secolo decimoquinto, opera stupendamente illustrata da quell' alto ingegno di Carlo Promis [1].

Ma se al Sammicheli può contendersi la gloria di questa invenzione, che è però tutta italiana, non gli si può per altro contrastare il merito di averla usata con maggiori avvertenze e con utilità più pratica di tutti i precedenti ingegneri militari; ed è per questo che l' accorta Repubblica lui solo volle direttore delle sue fortezze in Dalmazia e nello Stato di terra ferma congiunto a Venezia. È per questo che quando essa sentì necessità di fortificare il suo porto, lui solo volle ad architetto.

CASTELLO DI S. ANDREA. Tuttochè i Veneziani avessero stretta pace, in apparenza solida, col magnifico Solimano, pure le mire conquistatrici di quell' uomo superbo li tenevano inquieti; nè videro altro mezzo di viversi tranquilli, se non quello di ridurre in maggior sicurezza che prima non erano le vie di mare, le sole

1 *Trattato di Architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, architetto sanese del sec. XV.*, Torino 1841, tom. II.

che quel valoroso potesse tentare ai loro danni. Il porto di S. Nicolò del Lido, ch'è il più vicino a Venezia, era custodito da un antico castello ricostrutto dal doge Steno dopo la famosa guerra di Chioggia; ma esso però, anche dopo le nuove difese, era incapace di tener lontana una flotta rilevante, perchè consisteva in un semplice torrione. Sul lato opposto estendevasi un alto scanno di sabbia circondato da palafitte, a fine di mantenere l'acqua incassata, e sopra vi sorgeva un altro torrione, egualmente del primo, debole alla resistenza. Sommamente importava munire con un solido fortilizio quel sito, perchè era l'unico pel quale una flotta potesse entrare nelle lagune. La difficile opera fu quindi affidata al perítissimo Sammicheli, che avea dato tante prove di sè in terra ferma e in Levante; ed egli vi si accinse con tutte le forze dell'ingegno suo.

Le più grandi difficoltà consistevano nel preparare alla divisata mole robuste fondamenta. Con previdenza sapiente, egli apprestò prima tutti i materiali; fasciò poi un tratto di quello scanno con doppie palafitte a cassa riempiute di buona terra. Indi, scavate le fosse in cui doveano porsi i fondamenti, consolidò il loro fondo con distesa palafitta reale, contrastando però sempre colle acque che da ogni lato penetravano. Finalmente, facendo di continuo lavorare le trombe, giunse a vuotar quelle fosse di modo che potè con sicurezza dar mano alla costruzione. Allora con grossi e pesanti massi di pietre d'Istria dispose un primo strato, riempiendo di robuste costrutture ogni vuoto con buon cemento di pozzolana e calce. Progredendo di strato in istràto, assestò le fondamenta sino al livello dell'alta marea, e lasciatele rassodare per qualche tempo, come dovrebbe farsi in ogni nuova fabbrica, fe' lavorare agli squadratori le bozze e tutte le pietre da taglio che doveano entrare nell'edifizio. Sicuro che le sue fondamenta avrebbero sorretto, senza cedere, lo immane peso, incominciò e proseguì il lavoro con incredibile celerità, e mostrò in breve tempo a Venezia ed al mondo un capolavoro di bellezza e di forza.

« La fronte di questo castello (dice il Temanza di cui riporto intera la descrizione perchè mi pare limpida ed esattissima) ha cinque facce: quella di mezzo è come un bastione rotondo, con sue cortine laterali, che sugli estremi ripiegano all'indietro, e formano le due testate. Nel mezzo del bastione risalta in fuori un'ornatissima porta di tre archi, con colonne, e sopraornato alla dorica di assai elegante e soda struttura. L'arco di mezzo è aperto a uso d'ingresso; gli altri due sono chiusi, ma tengono cannoniere per

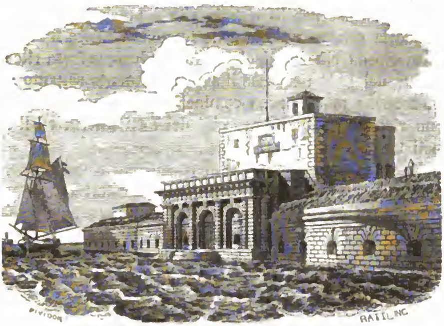
due grossi pezzi d'artiglieria. Ha il bastione otto cannoniere per parte, sette per ciascheduna delle cortine, e cinque ad ognuna delle due testate. Sicchè in tutto vi sono quaranta cannoniere, oltre le due laterali alla porta. Tutta l'opera è di grossi massi di pietra d'Istria lavorati a bozze con bel cornicione, che la ricinge. Ogni cannoniera è un arco, con mascherone nel serraglio di eccellente maestro. La soglia, o sia corda di questi archi, è a fiore d'acqua, di modo che l'artiglieria giuoca sempre sull'orizzonte della stessa. Le artiglierie sulla destra di questo castello battono la Fuosa, o sia l'ingresso alla parte del mare, per modo, che entrando in porto una flotta nemica le sue navi sarebbero sempre colpite di fronte, senza che neppure un tiro andasse fallito. Dentro della porta v'è un ampio ricetto per numeroso corpo di guardia. Una continua galleria, o sia casamatta ricorre internamente su tutti e cinque i lati, sulla quale rispondono i fornici delle cannoniere; di rincontro a' quali altri fornici, o sian ricetti vi sono, che servono di sicuro ricovero alle milizie, e danno comodo all'allestimento di tutto ciò che può occorrere pel maneggio delle artiglierie. Tutto è a volta reale di cotto, con spiragli, e sfogate aperture sotto il terrapieno, per l'uscita del fumo. Gli spalti, li terrapieni, le piazze, ed i quartieri sono di tale ampiezza, che castello più comodo e più terribile di questo non si può mai dare. Sopra gli accennati fornici, o sian ricetti, c'è una specie di spalto, con parapetto fornito di grossa artiglieria, e nel mezzo rispondente all'interno ricetto della porta, rilieva l'antico torrione, pure con altra mano di artiglieria, il quale fa ufficio di cavaliere, e scuopre, e domina tutto d'intorno l'orizzonte del mare, e delle interne paludi. Nella fronte d'esso torrione v'è l'iscrizione seguente:

Ne quid urbi natura omnium munitissime deesset,
Hac propugnacula decemviri posuere
Aloysio Mocenico Principe,
Anno magnæ navalis victoriæ » [1].

Ma se Venezia in quest'opera del Sammicheli guadagnò un capolavoro di forza e di sicurezza, non guadagnò meno l'arte ch'ebbe in essa un mirabile modello da consultare per le decorazioni convenienti a porte di fortezza. Quelle bugne benissimo tagliate e fin sulle colonne continuate, quei bassi archi a bella posta foggiati poco più che di un quadrato e mezzo, quel cornicione colossale tenuto di una dimensione più rialzata di quella prescritta dai precettisti,

[1] *Vita del Sammicheli*, pag. 165-166.

quelle cannoniere ad arco scemo, quei mascheroni giganteschi sulle chiavi degli archi maggiori, quell' onda maestosa del mare che venuta di lontano furiosamente cacciata dal vento, si frange imponente al piede della mirabile mole, formano un complesso che spira fierezza e vigore, e mette non so quale pauroso riguardo nell'animo.



Rara potenza del genio, il quale collegando con industre antiveggenza i grandiosi aspetti della natura colla semplice linea da lui immaginata, sa trasfondere nell' osservatore l' alta idea ch' egli serra nel vasto pensiero! [1]

Ciò che non è bello, a dir vero, in questo edifizio ed anzi scema carattere anche al resto, è l'attico enorme che sorge a mascherare il maschio della fortezza. Io però credo sia stato costrutto molto dopo del Sammicheli; e me ne dà sospetto il vedere le parti da cui

1 Racconta il Vasari che compiuta questa mole, alcuni maligni e invidiosi dissero alla Signoria che, ancorchè *Ella fosse bellissima e fatta con tutte le considerazioni, ella sarebbe nondimeno in ogni bisogno inutile e forse anche dannosa; perchè nello scaricare dell'artiglieria, per la gran quantità e di quella grossezza che il luogo richiedeva, non poteva quasi essere che non si aprisse tutta e rovinasse. Onde parendo alla prudenza di quei signori che fosse ben fatto di ciò chiarirsi, come di cosa che molto importava, fecero condurvi grandissima quantità di artiglieria, e delle più smisurate che fossero nell'Arsenale, ed empiute tutte le cannoniere di sotto e di sopra, e caricatele, anche più che l'ordinario, furono scaricate tutte in un tempo; onde fu tanto il romore, il tuono e il terremoto che si sentì, che parve fosse rovinato il mondo, e la fortezza con tanti fuochi pareva un Mongibello ed un inferno. Ma non pertanto rimase la fabbrica nella medesima sua sodezza e stabilità: ed il Senato, chiarito del molto valore del Sammicheli, ed i maligni svornati e senza giudizio; i quali avevano tanta paura messa in ognuno, che le gentildonne gravide, temendo di qualche gran cosa, s'erano allontanate da Venezia.* (Vasari, *Vita del Sammicheli* pag. 171).

va ornato così lontane dalla euritmica correzione dell' insigne veronese. Mi confermo ancor di più in questa opinione allorchè leggo nell'opera di Francesco Sansovino (che fu amico del Sammicheli e gli sopravvisse per molto tempo [1]) essersi essa compiuta nell' anno sesto del dogado di Pietro Lando, locchè risponde al 1544; e veggo invece l' iscrizione affermare come i Dieci ponessero quei propugnacoli *anno magnæ navalis victoriæ* che è precisamente il 1571 in cui accadde la celebre vittoria delle Curzolari. Allora il Sammicheli era già morto da più che dodici anni. È dunque forza ritenere, o che il forte del Lido ricevesse il suo compimento soltanto in quell' anno, sebbene molto prima cominciato; o sì veramente che l' iscrizione riguardi soltanto parecchii dei forti interni ed il mastio, terminati tanto dopo il Sammicheli.

Il molto tempo che dovea spendere intorno a quest' opera ed a parecchie altre che spettavano alle numerose fortezze dello Stato, non impediva a questo sommo artista di immaginare e dirigere i privati palazzi di alcuni fra i patrizii.

INTERNO DEL PALAZZO SPINELLI. Riformò, al dire del Vasari, le porte interne del palazzo Corner Spinelli alla Corte dell'Albero, la cui facciata sul gran Canale già mostrammo poter essere opera di Pietro Lombardo o di uno de' suoi figli. Un piccolo atrio di forma quadrata, aperto dal lato dell' ingresso, e negli altri tre fronteggiato da intercolonnii di bellissima proporzione, guida lateralmente a due corticelle, e di faccia ad un arco involtato a botte, ed ornato di pilastri dorici. Nel primo piano vi risponde un terrazzino pensile elegantissimo, come eleganti pur mostransi tutti i rapporti. A me pare codesto un de' migliori partiti da usarsi in ispazii ristretti per dar luce alle stanze superiori e grandiosità ad un ingresso.

PALAZZO CORNER (a S. Polo). Un grandioso concetto del Sammicheli è il palazzo Corner ora Mocenigo a S. Polo, la cui maggiore facciata prospetta il rio; e tuttochè spartita nientemeno che da sei piani, pure non apparisce di soverchio sminuzzata. L' inferiore va rivestito da grandi bozze rustiche tagliate stupendamente, come sempre quelle del veronese architetto. In esso s' aprono tre porte che mostrano sveltissima proporzione quando l' acqua raggiunge la sua massima altezza e lambe la fascia del basamento. Fra quelle schiudonsi due robuste finestre assennatamente decorate da colonne doriche col fusto a bozze che s' infilano coll' altre delle porte. Il

1 *Venezia descritta*. Lib. XIII. pag. 158.

sopraornato dorico sovrapposto alle dette colonne trova ricorrenza colle membrature che limitano questo pian terreno.

Molta eleganza spicca invece nei due piani superiori intersecati e superati da tre mezzanini, tortura degli architetti. Le finestre sono tutte arcate, e nel primo piano portano a fregio due colonne joniche col lor sopraornato; nel secondo corintie nello stesso modo disposte. Il cornicione che corona la massa è robusto ed a gran divisioni, eletto concepimento che vorremmo studiato da que' miseri che consultano Vignola piuttosto ne' suoi precetti che ne' suoi splendidi esempii. Le mensole di questo cornicione sono assestate in piedi per tutta la altezza del fregio; partito bellissimo che il Sammicheli adottò in altre sue fabbriche, e che egli forse imparò nel palazzo Stoppani di Siena, severa creazione di quel Francesco di Giorgio Martini, che dovea essere doppiamente caro al nostro architetto, perchè insigne anche nella architettura militare.

PALAZZO GRIMANI (a S. Luca). Ma assai più di questo si dimostra grandioso il palazzo Grimani a S. Luca, ora direzione delle Poste; ed in esso poi il versatile ingegno dell'architetto seppe ben far conoscere come non solamente nei concetti severi sentisse la grandezza, ma la facesse uscire anche dai ricchi ed ornati. Qui infatti non è dato più ravvisare l'austera mente che concepiva le porte di Verona e S. Andrea di Lido. Tutto, dal basamento al cornicione, spira la festosa magnificenza conveniente ad una delle più doviziose famiglie che avesse allora Venezia. Con parecchie difficoltà dovea lottare l'architetto, specialmente nella pianta del suo edifizio, che, a guisa di molte in Venezia, presentava irregolarità e sottosquadre forzate dal taglio obbliquo dei rivi e delle calli. Pure seppe se non vincerle, mascherarle di modo che l'occhio rimane soddisfattissimo, senza che ne sieno per questo sagrificati i comodi interni. L'atrio, tuttochè ad angoli e lati ineguali, pure sorprende l'osservatore per l'armonica sua disposizione. È diviso in tre anditi da due fila di doppie colonne, e cadauna fila è composta da tre intercolonnii. L'andito di mezzo risponde all'arco maggiore della facciata, supera i due laterali, ed è coperto da una volta reale a botte. I due anditi minori portano il soffitto piano che vien retto dal cornicione dell'ordine, il quale passa da ognuna delle colonne ai pilastri di contro infissi nelle muraglie. L'ordine secondario del piano terreno, che nella facciata è a pilastri, nell'atrio a colonne, forma così un ben accomodato legame della fronte coll'interno. Bene disse il Diedo che il Palladio sì valente

negli atrii, ben pochi ne potrebbe vantare che reggessero al paragone di questo [1]. Sussegue la sala, la quale, quantunque dal predetto illustratore esaltata come una delle più nobili di Venezia, pure presenta un certo disordine nella disposizione de' suoi fori che non può lodarsi. Nè possono del paro lodarsi le decorazioni doriche delle porte, secche e magre così, da quasi non poterle reputare invenzioni del Sammicheli. Ingegnosissimi sono gli scompartimenti dei locali al lato destro, in cui l'artefice con industri ripieghi seppe celare quasi tutto lo sconcio delle irregolarità: ripieghi che il Diedo con una bella independenza di pensamenti che vorremmo trovar sempre negli scritti di lui, pronunciò meritare di venir divulgati a lume degli studiosi, *più presto di tante edizioni di ordini architettonici ripetute sino alla noja con poco o niun profitto degli iniziati.* I locali de' piani superiori, quantunque grandiosi e a larghe divisioni, pure mancano quasi sempre di euritmia e sino di simmetria, prova non dubbia che alla metà del secolo decimosesto non erasi ancora dato un serio pensiero all' eleganza della interna decorazione, od almeno i ricchi non ne sentivano quel bisogno che adesso è per essi una seconda vita. Quando aveasi allora provveduto alle sale e alle stanze di parata, tutto era fatto. Scale secondarie, gabinetti, luoghi per uso familiare, apparivano negletti. La vita era ancora esteriore, ed all'esterno voleasi mostrarla sfarzosa. Le dilicature odierne, non so se a vantaggio o a danno dell' uomo morale, per gran parte ignoravansi. Quindi alle facciate, agli atrii, alle sale e stanze di ricevimento limitavansi gli sforzi dell' architetto, perchè queste erano le sole parti vedute dagli estranei, e da cui essi potevano indovinare la ricchezza e la potenza de' patrizii.

Ma torniamo al palazzo Grimani per esaminarne la traricca facciata. Il piano terreno, che sorge sopra robusto basamento a scarpa, è decorato da pilastri corintii binati per tutto, fuor che a fianco dell' arco centrale, la cui imposta è formata dal cornicione d' un secondo ordine minore ch' è limite a due porte e a due finestre laterali di bel profilo, e sostegno a quel cruccio dei mezzanini, qui però ornati da bene scompartite finestre. Sopra un bellissimo cornicione corre il poggiuolo continuo del piano nobile, dietro il quale eleganti, benchè un po' tozze, colonne corintie, disposte sugli assi dei sottoposti pilastri, chiudono fra i loro intercolonnii, grandi finestre arcate e rettangole d' un' ampiezza fatta per ispaventare le

[1] *Fabb. di Venezia*, tom. I. pag. 123.

microscopiche usanze del giorno; ma necessarie allora per dar molta luce a' stanzoni di ricevimento così ampii da poter accogliere adesso in un solo d'essi tutto un casino cittadinesco per la abitazione di più persone. Il terzo ordine ha la stessa disposizione degli altri due, ma non l'egual merito. Le colonne son tozze oltremodo, le aperture, così le rettangolari che le arcuate, si mostrano eccessivamente depresse. È poi di uno sconcio effetto veder il cornicione servire per davanzale delle finestre; l'ordine è ancor più intozzito dell'imposta degli archi che lo divide a mezza colonna, ed appare poi schiacciato dall'enorme cornicione; il quale, se potea consentirsi sì grande relativamente alla massa, non era fatto per trovar favore dai ben veggenti, posto com'è sopra lo ordinuccio nano da cui è portato. Esso è nientemeno che la metà della colonna. Anche quello dei Vendramin ha lo stesso rapporto, ma non appare sì massiccio perchè le colonne da cui è portato slanciansi d'assai più svelte, e gli archi interposti non appajono cotanto tozzi. Ragionevolmente il Temanza ed il Diedo sospettano che questo terzo ordine sia stato compiuto da qualche altro architetto dopo la morte del Sammicheli; infatti il Vasari dice chiaro, che sopraggiunto Michele da morte, non potè egli stesso condurre a fine il palazzo, *e gli altri architetti presi in suo luogo da quel gentiluomo in molte parti alterarono il disegno e modello del Sammicheli* [1]. Anche il poggiuolo del primo piano porta certi ornamenti licenziosi che farebbero credere fosse entrata in questa bella mole la scorretta mano di qualche artista del corrotto secolo decimosettimo.

PALAZZO GRIMANI (**S. Maria Formosa**). A giudizio del Temanza è pure opera del Sammicheli il magnifico palazzo dei Grimani in Rugagiuffa, che un tempo era museo di stupendi marmi antichi, i più de' quali pur troppo passarono adesso ad arricchire straniere raccolte. La parte più importante d'esso è il cortile in cui sta la famosa statua colossale di Agrippa, ch'era nell'atrio del Panteon. Ma qui per dir vero non si manifesta nessuna delle maniere del Sammicheli, nè la fiera nè la gentile. Se dobbiamo poi stare a quanto ci narra Muzio Sforza nella dedica che egli fa delle sue elegie latine al Patriarca Grimani, pare che quest' ultimo ne fosse l'architetto e non altrimenti il veronese immortale [2]. Le Guide seguitano a tener però opera di questo sommo la strana porta principale sulla calle e la lodano a cielo, quasi fosse un pellegrino componimento. Io di tanto

1 Vasari. *Vita del Sammicheli*, tom. VIII. pag. 260.
2 Morelli. *Notizie d' op. di Disegno*, pag. 218.

non mi maraviglio, ma non posso trattener la sorpresa nel leggere lo stesso error di giudizio in quell' assennato uomo ch' era il Diedo. Come mai non s'accorse che quelle bugne, le quali s'addossano sull'archivolto a mascherarlo per la più gran parte, pugnano colla ragione, la quale vorrebbe che la costruzione spiccasse limpida sempre? Come mai potè dire che quelle due pesantissime mensole aggiungono nobiltà ed eleganza al tutto? Ma sia pure anche questo. Con qual animo potè poi lodare i due busti laterali posti a disagio su due meschini piedistalli, e dir leggiadra a quella finestra superiore tanto licenziosa, da quasi poterla sospettare un' opera del Borromini? Fra i suoi bei pregi v' è pur quello d' aver il cornicione risaltato solo sulle colonne e non continuato sull' arco, ed il frontespizio incartocciato e baroccamente spezzato nel mezzo per accogliere un busto. Come si fa a dir male del Longhena, sempre nelle masse almeno grandioso, quando si tributano encomii ad un' opera arciscorretta, senza che punto raggiunga la imponente grandiosità dei seicentisti? Io venero la onorata memoria del Diedo, uomo che avea forse troppo serve alla regola le idee e la imaginazione, ma che possedeva cognizioni molteplici, e retti sentimenti dell' arte. Io ricordai più volte in questo libro il suo nome con quel doppio rispetto che devesi a chi fu degno della stima di tutti *gli onesti*, ed a chi fu talvolta a me stesso consiglio efficace nei primi *miei* studj d' architettura: ma non per questo posso tacere la dolorosa impressione che mi fa un giudizio contrario al vero ed agli stessi troppo severi principii che egli professava. Si vede che il nome del Sammicheli gli fe' rinnegare persino le proprie convinzioni.

PORTA DEL BUCINTORO (all'Arsenale). Allora sì che io sarei venuto d' accordo col Diedo, quando egli mi avesse esaltata la porta del Deposito, detto del Bucintoro nell' I. R. Arsenale, senza contrasto cospicuo lavoro del nostro artefice, nella quale tutta spicca la sua severa grandiosità. È una bellissima porta dorica irta di quelle austere bozze che inimitabilmente sapea rizzare il veronese insigne; ardita nei profili, parca nelle membrature, e da larghi e spaziosi spartimenti fatta più grandiosamente robusta. Due ampie finestre decorate a bozze rustiche anch' esse, la fiancheggiano, e due pilastri pure da bozze formati, la chiudono agli angoli estremi. Una Venezia colle bilancie della Giustizia in mano riempie l' attico ricorrente sul vano della porta. Lodevole nudità ingigantisce le parti laterali di quell' attico, e porge alla massa un non so che di semplice e di austero che solo il Sammicheli sapeva mantener lontano dal pesante e dal secco.

Da questo alto ingegno fu pure riformato il palazzo dei Bragadin a S. Marina. A lui pure vien attribuito l'altro dei Gussoni sull'angolo del rivo che mette al Ponte di Noale, e l'arco che, fino al 1810, servì d'ornamento alla cappella ove stavano le ceneri del doge Lando nella atterrata chiesa di S. Antonio, e la chiesa di S. Biagio alla Giudecca, ora soppressa, e finalmente il monumento del giureconsulto Giambattista Ferretti di Vicenza, posto nel 1557 nella chiesa di S. Stefano, sopra cui stava un bel busto di Alessandro Vittoria. È una ricca urna leggiadramente profilata ed ornata, che ricorda assai da vicino le squisite eleganze colle quali il Sammicheli sapeva ingemmare i suoi monumenti.

Fu detto che questo uomo raro non si mostrò veramente insigne se non nelle decorazioni spettanti alla architettura militare; ma l'ultima e le altre opere sopra descritte, lo manifestano egualmente valoroso anche in quelle che hanno relazione alla civile. Egli fu una di quelle menti feconde e varie, che sanno piegarsi a seconda dei soggetti, e sempre raggiungono l'idea, perchè mirano ad essa come a scopo precipuo, nè si lasciano aggiogar mai dalle funi di misere regole. Codesta independenza, com' ho gia detto, imparò nelle tradizioni del quattrocento da cui usciva, imparò dallo studio libero dell'antico che osservò senza la povera mira di copiarlo, imparò dalla ferma confidenza nelle vigorose sue forze. Applicato di preferenza fin da giovanetto all'architettura militare, approfondò con senno impareggiabile gli studii intorno alla decorazione che a quella poteva convenire. La rinvenne nelle arcate ben disposte, nel fiero taglio delle bugne, nelle larghe divisioni. Ma compresa con sintesi maravigliosa l'essenza vera di quella architettura, conobbe lo scopo a cui deve mirare anche la civile, e sentì dentro di sè cosa volesse dire linguaggio architettonico. Quindi la favella potente della linea e della pietra valse ad improntare da sommo in tutte le produzioni della sua sesta. Miratelo nel sepolcro del Bembo che sta in S. Antonio di Padova, osservate come egli lo abbia vestito di certa minuta gentilezza, di certe grazie tutte corintie che s'attagliano mirabilmente all'indole ed agli scritti dell'azzimato cardinale. E non vi par egli di leggere in quel concettino tutto leggiadria, in que'minuti profili, un periodo di lui fregiato di purgate acconcezze, ma anche privo del sublime fuoco che vien dalla originalità? Il palazzo Bevilaqua a Verona, nella parte che guarda la strada, dovea servire ad uso di Galleria di statue e di quadri: mirate con quanta perspicacia il Sammicheli vi mostri codesta nobile destinazione nella facciata, composta di leggere arcate e di ampie

finestre atte a portar nell' interno copiosa la luce. Ma i profili di lui, talvolta non appariscono corretti, non sono a capello imitati dai bei modelli di Roma? E che importa guadagnar correzione, a costo dell' espressione? Che importa servire alla convenzione della forma, se sparisce o si impicciolisce l' idea? Sì, cercate pure, o giovani, il bello dell' arte: basta che vi ricordiate come la forma sia ben lontana da essere lo scopo di quella. Intendete fervidamente all' idea: fate che essa apparisca dalle opere vostre quasi lingua elegante, atta a rivelare con evidente chiarezza il pensiero vostro: questo mantenete nobile e grande: e sarete salutati architetti degni della patria insigne fra cui nasceste.

JACOPO SANSOVINO

Nel 1523 le cupole di S. Marco, e pel debole fondamento e per la vetustà, e per le mal disposte catene si stavano da ottant' anni in puntelli, e già minacciavano ad ogni istante prossima rovina, e il doge Gritti fluttuava in mille pensieri sul come ripararle. Ma per quanto consultasse gli ingegneri di allora, questi non sapeano quale rimedio efficace consigliare. Un giorno entra frettoloso nella stanza di quell' alta e fiera mente del Doge il cardinale Domenico Grimani, uomo che amava l' arte con vero intelletto d' amore, e gli dice trovarsi in quel momento a Venezia, fuggito da Firenze, allora tribolata dalla peste, il famoso Jacopo Tatti, detto il Sansovino, il quale era l' unico che potesse condurre lo indispensabile risarcimento in modo che valesse a salvare perennemente l' opera ruinosa. Lietissimo della novella l' abile Doge, fe' chiamare tosto l' artefice, ed accoltolo festosamente, pregollo a nome della Repubblica di voler riparare a quella lamentevole sciagura, e il Sansovino veduto il guasto, promise che l' avrebbe compiutamente tolto. Ma fosse che la elezione di Clemente VII a pontefice gli mettesse in animo quelle speranze che gli avea tolto Adriano, uomo dell' arti nemico, fosse che a Roma lo chiamassero i figli e la moglie, che colà dimoravano, fatto è che tornò all' Eterna Città senza dar opera a quel ristauro. Ma quando nel 1527 venne lo straniero colla rabbia de' barbari suoi avi a porre a sacco la metropoli dell' arti, ed a cacciarne gli artisti, anche il Sansovino fuggì lasciando moglie e figli d' ogni più necessaria cosa sprovveduti. Ricordevole delle

liete accoglienze avute da' Veneziani, qui corse a ricovero ospitale come avea pur fatto in quell' incontro il troppo, per infamia, famoso Aretino. Divisamento di Jacopo era quello di passar dopo in Francia, ai servigi del re Francesco che lo aveva chiamato. Ma sia che la mutata fortuna di quel monarca lo tenesse in ponte: sia che a Venezia lo trattenessero gli amichevoli legami stretti con Tiziano e con lo Aretino medesimo, egli divisò di quivi fermarsi. Studiavano intanto il Doge e il Senato come potessero offerirgli posto e lavoro degno di lui, e quindi assicurarsi di poter occupare nelle pubbliche opere un tanto ingegno. Volle la sorte che in quel torno morisse mastro Buono protomastro fin allora della Repubblica. Tanto bastò perchè i magistrati eleggessero a quell' ufficio il nostro Sansovino con onorevole salario, e conveniente casa di abitazione presso lo Orologio sulla piazza di S. Marco. Entrò quindi nella nuova carica il 7 aprile del 1529, e vi durò con tanto onore per tutta la longeva sua vita. Era nei doveri di codesto impiego la soprantendenza alla chiesa ducale di S. Marco, al campanile, alla piazza, alle fabbriche pubbliche adiacenti, toltone il Palazzo Ducale, ed a tutte quelle badie, ospitali ed ospizii che erano di giuspadronato della Repubblica. All' uomo scelto per ciò erano dunque affidate tutte le opere veramente più importanti della città, e per conseguenza lo stile di lui dovea di necessità farsi norma ed avviamento anche a quello delle costruzioni private. Nessuno meglio del Sansovino poteva a quei giorni improntar sugli edifizj quelle mutazioni che i tempi domandavano, senza però imbrigliare colla idolatria verso gli antichi ogni lancio del genio. Educato in Firenze dai puri insegnamenti dell' affettuoso suo maestro Andrea Contucci, circondato dalle opere castigate di Mino da Fiesole e del Rovezzano, legato d'amicizia ad Andrea del Sarto, avea nell' Atene italiana imparata l' arte come dovrebbero impararla tutti coloro che a grande altezza di concetti intendono l' animo. Scultore eccellente prima d' essere architetto, allorchè questa sovrana dell' arti studiò, trovossi più artista di quello credesse. Vide colla mente gli edifizii prima di affidarli alla carta, ripensò l' ornamento con quelle perfezioni dello scalpello che la sua mano sapeva eseguire: sentì in una parola l' unità nella varietà, senza cui vera architettura non sarà mai. Ricco delle gentili tradizioni del quattrocento, improntò in molte delle opere sue una facilità, una dolcezza, una grazia, un non so che di vivo, di forte, di leggiadro, che è solo possibile ai grandi ingegni fin da prim' anni educati al bello. Ma pur qualcosa mancava a questa educazione, perchè potesse al bello congiungere il grande; e la grandezza non

discompagnare dalle gentili acconcezze dell'accessorio. A riempir questo vuoto della mente giovarono d'assai gli anni che passò in Roma misurando gli antichi edifizii, disegnando le statue, modellandone alcune per trarle in bronzo. Codesto corredo di novelle cognizioni, egli meglio assimilò colle primiere, lavorando in compagnia di que' valorosi pennelli che erano Luca Signorelli, Bramantino di Milano, il Perugino, il Pinturicchio. Strinse poi dimestichezza con Cesare Cesariano, famoso allora pel suo commento a Vitruvio, e forse da lui imparò i canoni del latino architetto, senza per altro che un così fatto studio lo spingesse a rinnegare le precedenti convinzioni, o gli insegnasse quello che insegnò pur troppo a tanti, di soffocare cioè l'ispirazione sotto il peso della regola. Con sì bene ordinata istituzione, e con ingegno tragrande, fatto più forte dal sommo amore che poneva all'arte, ben è naturale che valesse più di tutti ad arricchire le nuove opere che era chiamato a condurre, di quella severa grandiosità che talvolta mancava alle architetture lombardesche.

Gran peccato che il gigante dell'arte, il quale allora riempiva di sua fama il mondo, tanto cogli sfolgoranti esempii abbagliasse da trascinare anche la temperata sestà ed il puro scalpello del Sansovino, se non ad imitarne, almeno a secondarne la via. Sì, quell'ingegno immenso che tutti sfidando gli ostacoli tutti dovea superarli, quell'ingegno immenso che per salire ad inaudita originalità ruppe i limiti del possibile, scatenò la forza sublime dello intelletto per correre sui nembi del fantastico, lo spinse a calpestare i diritti della forma, a scambiare spesso collo strano il sublime; quell'aquila altera che volando su tutto il mondo dell'arte, scagliava sulle tradizioni il fulmine che tenea fra gli artigli, in una parola, l'immortale Bonarotti, affascinò anche il giovine Sansovino per modo, che lo persuase a tingere di michelangiolesco la sua semplice e gentile maniera. Ecco perchè in molti degli edifizi che Jacopo eresse in Venezia, traspare spesso una discordanza singolare: ecco perchè mentre alzava la Biblioteca, creazione insigne, infardò la loggetta del campanile di cincischii e di risalti licenziosissimi. Ecco perchè, mentre conduceva la bella statuetta de' Frari, contorceva le movenze nella porta di bronzo della sacristia di S. Marco. Ma per tali dolorose anomalie sarà egli però meno degno d'ammirazione? Oh no! Si potranno quelle deplorare, si dovranno mostrare a' giovani perchè non le seguano, ma sarebbe cinica ingiustizia tacere i meriti grandissimi di lui, valevoli a compensare i difetti

suoi, la qual cosa verrà meglio dimostrata dall' analisi dell' opere sue che ora imprendiamo.

Il primo lavoro cui pose mano in Venezia fu quel ristauro medesimo delle cupole che avea consigliato sino dal 1523. « Accomodate tutte le armature di dentro, e fatte travate a guisa di stelle, puntellò nel cavo del legno di mezzo tutti i legni che tenevano i cieli delle cupole, e con cortine di legnami le ricinse di dentro in guisa, che poi di fuori e con catene di ferro stringendole e rinfiancandole con altri muri, e disotto facendo nuovi fondamenti a' pilastri che le reggevano, le fortificò ed assicurò per sempre [1] ». Ciò che vi ha di più ingegnoso in quel ristauro fu l' aver circondata la cupola, già fessa in più parti nel centro della crociera, con un gran cerchio di ferro di molti pezzi dentati e bene stretti con biette e perni dello stesso metallo [2]. Tanto fu contento il Senato di così ben riuscito lavoro, che nel 1530 accrebbe all' architetto l' annuo stipendio di ducati quaranta, e nel novembre dell' anno stesso d' altri sessanta, così che egli aveva annualmente il soldo di ducati cento ottanta, somma a quei dì ragguardevolissima.

SCUOLA DELLA MISERICORDIA. Pare che la prima opera d' importanza a cui si applicasse, fosse nel 1532 la Scuola della Misericordia, già incominciata sino dal 1508 sul modello del Leopardo, poi continuata da Pietro Lombardo. L' edifizio rimase imperfetto, ma per altro alcune nicchie, e parecchii risalti che ancora veggonsi nello esterno, abbastanza dimostrano con quanta magnificenza fosse concepito. L' interno ebbe maggiore avanzamento perchè furono compiute, e la scala, ed una stanza detta lo *Albergo*, e due magnifiche sale. La terrena è d' opera composita ripartita in tre navi, a mezzo di due ordini di colonne; la superiore non ha ornamento nessuno.

INTERNO DI S. FRANCESCO DELLA VIGNA. Intanto che questa fabbrica si murava, Andrea Gritti, amoroso protettore del nostro artista, gli commetteva la erezione della chiesa detta di S. Francesco della Vigna, che fu da lui cominciata nel 1534. La facciata è opera del Palladio, ma lo interno è tutto sul disegno del Sansovino. Sorta fra i Padri del convento qualche contrarietà al modello da lui presentato, fu dal Gritti medesimo ordinato al celebre padre Francesco Giorgi, monaco in quel convento, di esaminarlo: ed egli si

1 Vasari. *Vita del Sansovino*, pag. 307.

2 Avverte il Temanza che a' suoi giorni gli operai della chiesa lo chiamavano per tradizione il *cerchio del Sansovino*, a distinzione di due altri d' intorno alla cupola verso la porta maggiore, posti forse due secoli dopo (Temanza, *Vita del Sansovino* pag. 218).

prestò all' incarico, stendendo in una lunga e prolissa narrazione inzuccherata del più nojoso platonismo, le regole e le misure che avrebbe dovute seguitar l' architetto per raggiungere le proporzioni più matematicamente giuste. E quegli vi si attenne infatti, giacchè pochissime differenze si rinvengono fra le norme prescritte dal Giorgi e l' edifizio com' ora sta. Solo vi fu ommessa, a gran danno, la cupola, che avrebbe dato per dir vero maestà e grandezza all' insieme. Essa avrebbe diminuita la lunghezza ch' è troppa, e disgusta l' occhio, in onta vi sieno obbediti i ceppi delle *sesquiterzie* e delle *sesquialtere* con cui il vitruviano frate tribolava la immaginazione del povero architetto. La pianta è una croce latina ad una sola nave, con cinque cappelle per lato nel braccio più lungo, e due a fianchi del coro. Dietro all' altare maggiore si protende un altro braccio che serve a recondito coro dei cappuccini. La ortografia è scompartita ad archi, divisi da secchi pilastri sino alle braccia della crociera, che son composte di arconi impostati sulla trabeazione di quel magro ordine. Il quale per parere ancora più magro, va superato da un attico enorme, alto niente meno che quanto il fusto del sottoposto pilastro. Qui non so come s' accomodassero le sesquialtere del padre Giorgi: chi sa forse che se egli non fosse venuto ad intorbidare le acque colla gabella delle sue medie armoniche, l' opera non fosse riuscita più armonica da senno. Sull' attico si incurva una volta a botte, miglior partito che non quello del buon frate, il quale volea il soffitto piano ed a lacunari, perchè non andasse perduta fra gli echi e i rimbombi la parola dei predicatori. I profili peccano tutti per soverchia secchezza, e specialmente il capitello dorico dei pilastri che con quel fregio canalato muta la secchezza in importabile aridità. Anche la trabeazione sente di tisico, e la mensola delle porte della crociera, oltre ch' essere sgraziata, appare greve, posta a riscontro della magra cornicietta che la sovrasta. Ma saranno poi tutte colpe dell' artefice, o non piuttosto degli esecutori i tanti difetti di que' profili? Io non so; so bene che quando un architetto soprantende egli stesso ad un' opera ha tutto il diritto di far mutare le licenze de' suoi scarpellini, e aggiungerò che ha l' obbligo di farlo, se non vuol la taccia di connivente o di trascurato.

LA ZECCA. L' antica Zecca di Venezia era ridotta a tale rovina che sarebbe tornata inutile ogni riparazione; il Senato statuì quindi di costruirne una nuova nel sito stesso, e ne diede l' incarico a tre architetti, fra' quali il Sansovino. Trovato dai Dieci preferibile il disegno di quest' ultimo, ne decretarono la esecuzione. Posto mano subito al lavoro ne sorse rapidamente una mole ch' è fra le più

lodate del secolo decimosesto. L'ingresso da terra sta sulla piazzetta di S. Marco, nel portico stesso dell'edifizio eretto da poi dal Sansovino medesimo per la pubblica Libreria. Precede un piccolo atrio che guida ad una galleria, la quale divide in due parti la fabbrica; dipoi si passa in un cortile, intorno a cui stanno distribuite le officine e i locali convenienti alla depurazione e riduzione dei metalli, alla custodia dei medesimi convertiti in monete, e per ultimo agli uffizii degli impiegati addetti alla Zecca.

Dice giusto il Selva « che il Sansovino si prefisse di imprimere nella decorazione di questa fabbrica la magnificenza di chi l'avea comandata, l'oggetto a cui si destinava, e la solidità voluta dall'oggetto stesso ». Questo triplice fine il Sansovino seppe poi con mirabile semplicità raggiungere, perchè non vi ha nessuno che guardi la severa facciata sul maggior canale, che non debba dire esser quello un edifizio pubblico consecrato a custodire quanto ha di più geloso lo Stato. Il basamento ch'è rustico consta di nove archi, le cui bozze sono benissimo scompartite. Sino all'imposta le arcate appariscono rivestite di un bugnato grave che ricorre con quello de' pilastri, ed offre un carattere di gelosa circospezione, convenientissimo al sito ove si tiene in serbo il denaro pubblico. Non meno robusto apparisce l'ordine dorico superiore, tutto anch'esso risaltato di bozze alterne, e coronato da una trabeazione di audace sporto, alta un terzo della colonna; proporzione eccellente ad imprimere marchio di robustezza agli edifizii. Non ismentisce codesto vigoroso carattere il terzo ordine jonico, le cui colonne sono pur esse bugnate e portano una risentita trabeazione giudiziosamente contesta di semplici mensole, reggenti il gocciolatojo e la cimasa. Davvero l'invidia non saprebbe qui in che emendare, se l'artista avesse ommessi quegli imbarazzanti corniciamenti delle finestre, i quali raggentilendo ciò che di gentilezza non abbisognava, non lasciano abbastanza trionfar le colonne, ed anzi presentano il grave sconcio di tagliarle coll'aggetto dei profili. Quanto meglio se le avesse contornate d'un semplice toro o gola rovescia assai incavata, perchè facesse spiccar di più, come dicono gli artisti, la sagoma! « Mantenne egli lo stesso stile (qui seguo il Selva a parola, perchè non saprei come dir meglio) nello interno della corte, non perdendo però di mira quelle savie modificazioni che suggeriva la diversità di appariscenza da un campo aperto alla non estesa grandezza del cortile stesso. Conservò il rustico nel primo ordine, convertì nei due superiori le colonne in pilastri con poco aggetto, fece le trabeazioni alquanto minori del terzo, e nel totale diminuì l'altezza

del cortile da quello della facciata del canale di metri 5, 65. Diversificò non meno le modanature esterne dalle interne [1] ». Senza dubbio queste giudiziose osservazioni del Selva manifestano che dell' arte egli si conosceva moltissimo, ma avrebbe meritato ancor più lode se avesse disapprovati i pilastri del citato cortile che compariscono magri oltre misura, a causa di quelle riquadrature che li contornano. Mi pare bel partito far riquadrati i pilastri quando si denno riempire di meandri e di fogliami i loro fusti: ma quando questi non si possono ornare, sta male il riquadrarli con membrature; perchè rimane così immiserita una parte che dovrebbe far le viste di sostenere.

Dicemmo più sopra che l' educazione eclettica del nostro artista, talvolta lo trascinò ad ineguaglianze singolari nel suo stile. Or ne porgeremo due esempii, a giustificare i quali non mi pare basti il tanto citato sonno d' Omero. L' uno son le Fabbriche dette nuove a Rialto; l' altro la Loggetta del Campanile.

FABBRICHE NUOVE. Le Fabbriche dette nuove furono alzate dalla Repubblica per offerire magazzini e locali opportuni ai differenti mercati che in Rialto si tengono. Affidandone l' incarico al Sansovino si volle raccomandargli quella maggior semplicità ch' era richiesta, così da una simile destinazione, come dall' erario pubblico allora non pingue in Venezia. Ma codeste esigenze non mettevano però obbligo nell' architetto di murare un edifizio con proporzioni riprovevoli o di profilare le modanature contrarie ad ogni eleganza. Questa vasta costruzione che s' estende in lunghezza piedi 250 ed è alta 45, va scompartita nel pian terreno in venticinque archi bugnati che sollevansi niente meno che piedi 19, 6; quindi più che due quinte parti di tutta l' altezza. Un basamento simile sarebbe stato eccellente per un solo piano sovrapposto, od almeno per un solo ordine di colonne che comprendesse anche due piani. Ma sgraziatamente il Sansovino volle adoperare per ogni piano un ordine, ed entrambi li decorò di pilastri aridi, secchi, miseramente profilati, e per giunta formanti intercolonnii larghissimi che fanno apparir più tozzi ciascheduno dei ricordati piani. Quei pilastrini si mostrano anche più miseri di quel che in fatto non sieno, pel confronto delle finestre che li fiancheggiano, le quali naturalmente proporzionate alle stanze, giganteggiano troppo, a petto di que' tapini pilastri, su cui fanno poi bruttissima mostra due trabeazioni che non si sa davvero come attribuire alla sesta del Sansovino,

1 *Fabb. di Venezia*, tom. I. p. 71.

tanto sono goffe. Un valent' uomo nell' accurato elogio che stese di questo artefice disse, che le Fabbriche nuove *sebbene semplicissime, sono assai più belle di quelle dello Scarpagnino dette le vecchie.* Io non so davvero dove sia questa maggiore bellezza: so bene che anche il più vitruviano fra gli architetti, intanto che nulla avrà da rimproverare alla modesta semplicità di queste ultime, torcerà disgustato lo sguardo dalle prime, le quali non hanno sulle loro rivali nemmeno il pregio della solidità, giacchè sono sì neglettamente costrutte, che per quanti ristauri si facciano ad esse, non sarà agevole mantenerle in piedi tanto lungamente quanto le altre.

LA LOGGETTA (sotto il Campanile). Quando nel 1540 la Repubblica commise al Sansovino di alzare la loggetta ai piedi del Campanile, essa ebbe in pensiero di preparare ai nobili un luogo ove potessero piacevolmente trattenersi; ma trovatala dopo inutile a tale scopo, giacchè i nobili aveano a que' dì ben altri luoghi ove godere la vita, fu nel 1569 deliberato dovesse unicamente servire di residenza ad uno dei Procuratori di S. Marco che a vicenda doveano presiedere alla guardia del Palazzo, durante le sedute del Gran Consiglio. Questo piccolo edifizio, in cui spicca per tutto la maggiore magnificenza, ed in cui il bronzo ed i rari marmi s' alternano con profusa suntuosità, sgraziatamente non può in quanto alla sesta contentare il gusto neppure del più indulgente architetto. Ascesi quattro gradini sopra il piano della piazza si arriva ad un terrazzino gajo, a dir vero, ma dentro al quale (se mi è lecito l'espressione) s' affoga la parte più importante dell' opera, vale a dire i tre archi decorati da piccole colonne composite che appariscono ancora più piccole, a cagione di quei zoccoli e piedistalli che le sostentano. Quel corpo centrale è poi ancor più schiacciato dell' enorme attico che lo sovrasta, alto (chi il crederebbe?) quanto lo sono le colonne coi lor capitelli. E quasi quella altezza ancor non bastasse, vi fu sovrapposto una balaustrata elevatissima anch'essa, che forse però, come pensa il Temanza, non fu architettata dal Sansovino. Poveri archi, povere colonne!! E che dir poi del modo con cui questa fabbrica è adornata? Se v'era occasione nella quale potesse mostrarsi in tutta la sua pompa il buon gusto dell'arte, ella era proprio codesta. Un architetto che poteva disporre di breccie rarissime, del nitido marmo lunense, e del pittoresco broccatello: un architetto cui aveasi lasciata libertà senza limiti, per porre e statue, e bassorilievi, e membrature architettoniche di bronzo, aveva obbligo sacro di addimostrare la sua ferace immaginazione, senza farla trascendere dai limiti della castigatezza, senza

permettere all' accessorio di diventar principe della linea: senza tormentar l'occhio colla intemperanza di ammanierati e spesso licenziosi ornamenti. Per isciagura a questi obblighi il Sansovino non diè retta, ed alzò la loggetta in modo che sarebbe difficile assai desiderarla più ricca, ma facilissimo architettarla più bella. Pare impossibile che il puro discepolo del Contucci, il seguace di Lorenzo de' Credi e del Pinturicchio, l'autore del bellissimo Bacco fiorentino, potesse modellare quelle figure fuse in quest' opera, le quali colle contorsioni della movenza guastano la linea architettonica, e tolgono all' occhio quel riposo ch' esso ha diritto di trovare nelle masse murate. Pare impossibile che tanto artista inventasse que' sopraornati delle nicchie, i quali se li avesse fatti il Longhena od il Bernini sentireste come le deriderebbero i vitruviomani! Nè certo si possono approvare neppure gli encarpii fra l'uno e l'altro capitello. Sola cosa veramente bella sono alcuni bassorilievi di marmo nell'attico e nei riquadri de' piedistalli, lavoro de' suoi discepoli.

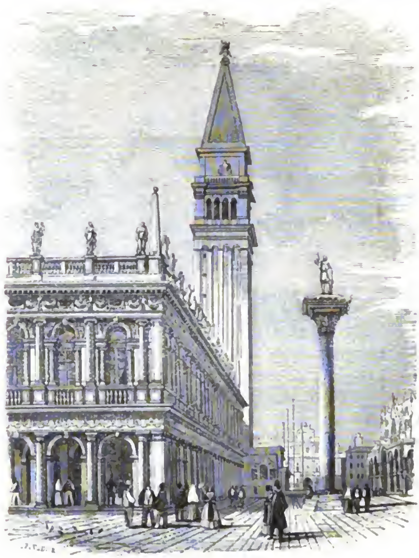
Parrebbe, a dir vero, che un' opera tanto scarsa di meriti non dovesse per nessuna ragione essere proposta a modello degli artisti; pure chi la illustrò si prese la briga di notarne le principali proporzioni, quasi perchè servissero di guida a' giovani in casi congeneri. Il buon Selva con certa qual compiacenza ci narrò che l'altezza, dal piano della piazza sino alla sommità dell' attico, ommessa la superior balaustrata, è la metà della totale lunghezza della loggia. Che divisa questa lunghezza in diecisette parti, ne furono impiegate nove nei tre maggiori intercolonnii fra loro uguali e due per ogni intercolonnio minore, comprese le colonne: che finalmente il rapporto della altezza degli archi colla loro larghezza, è come sette a tre. Io non so se questa sia quella rispondenza di parti che cercano i precettisti nelle fabbriche: non so se qui vi sieno quelle inutili *aliquote* che mi fecero sprecare tanto tempo prezioso nella mia giovinezza; quelle inutili *aliquote* che in certe scuole si vanno rintracciando col fuscellino sì penosamente, senza accorgersi che murata la fabbrica, non possono esser più trovate dall' occhio per lo scortare prospettico delle parti. So bene invece che in questa come in tante fabbriche del giorno, sì fatte rispondenze rispondono a tutto, fuorchè a quell' armonia ch' è cercata e desiderata dall' occhio. Nè è già che il buon Selva non vedesse gli errori della loggetta: li vedea tanto ch' egli disse con molto senno, avere lo architetto in questa suntuosa produzione più prediletto l'accessorio che il principale; ma anche l' ottimo professore era invescato nelle panie della regola, e all'adempimento di questa posponeva tutti i diritti del bello e della stessa ragione.

SCALA D'ORO. Ma se nelle descritte due opere assonnò l'ingegno pronto del Sansovino, destossi con virile forza in altre due di cui devo parlare adesso, la Scala d'Oro e la Libreria. La Scala che solo per la ricchezza dei suoi ornamenti prese il nome dovizioso che ancora porta, il nostro architetto la eresse sotto il dogado dei due Priuli, vale a dire fra il 1556 ed il 1567. Ebbe però il totale suo compimento nel 1577, perchè lo stemma di Sebastiano Venier, che in quest' ultim' anno era principe, si vede scolpito sui basamenti della seconda branca. Non so perchè il Cicognara dicesse che l'arco il quale ad essa scala dà ingresso *non può dirsi appartenere a Jacopo*, giacchè esso fu eretto nel dogado di Andrea Gritti, che era speciale protettore del nostro architetto, e che non volea veder sorgere costruzione pubblica, senza la direzione di lui. Tanto più poi è da tenersi come sua opera quando se ne guardino le modanature, le quali portano indizii incontestabili del suo stile. Che se pure qualcuno di ciò volesse ancor dubitare, nessun dubbio resta intorno alla scala diretta tutta da lui; e con molto ingegno, avuto riguardo all' angustia dello spazio concessogli, e ad un pezzo di branca già preesistente, e che ad ogni costo si volea conservato. Se però non potè svilupparla con quella larghezza che avrebbe desiderato; se riuscì non affatto comoda per la sua ripidezza, furono compensati tali mancamenti collo sfarzo dei fregi ornamentali, così dei pilastri che della suntuosa volta. Quelli arricchì di eleganti meandri tanto nel fusto come nei piedistalli; questa volle decorata a spartimenti divisi da risalti di stucco tutti riboccanti di fiori e frutta. Perchè la esecuzione rispondesse al concetto, affidò gli stucchi e tutti i rilievi ad Alessandro Vittoria suo allievo, le pitture degli sfondati a Battista Franco, e l'opera riuscì magnifica quanto dire si possa. Peccato che que' due uomini, col michelangiolesco che aveano nelle vene, non potessero fermare la fantasia e la mano alla temperata eleganza che forse avrà tentato di insegnar loro il Sansovino. Persuasi che il ricco non possa combinarsi col semplice, caricarono e ricaricarono ogni spazio di tanti rigogli, e cartocci, e festoni, e figure, che l'occhio non sa trovare riposo, e quasi quasi si sente tormentato dalle sfrenatezze venute in gran moda un secolo dopo. Tale malanno non sarebbe per certo accaduto ai Lombardi se avessero dovuto decorar questa scala; perchè essi, eseguendo di propria mano gli ornamenti, non avrebbero voluto che questi sturbassero col soverchio la semplice ordinanza. Ma il Vittoria ed il Franco non pensavano alla armonia delle parti, voleano solo che il riguardante si rimanesse abbarbagliato dalla magnificenza.

LA LIBRERIA. Scevera compiutamente da tali mende è la

Libreria, una delle più belle fabbriche dell'arte moderna, e, al dire dello stesso Palladio, la più ricca dopo le antiche. La repubblica avvisò di erigere quest'edifizio in faccia al Palazzo Ducale, a fine di collocare que' preziosi volumi che le avea legati il Petrarca, ed i cardinali Grimani e Bessarione. Nel 1536 ne diede quindi l'incarico al Sansovino, dietro il modello ch'egli stesso ne avea presentato. La facciata maggiore si eleva tre gradini dalla Piazzetta, ed ha ventun arco con altri corrispondenti nello interno del portico, molti de' quali servono a botteghe. Tre archi che abbracciano tutta la profondità del fabbricato, formano le due fronti, l'una rivolta alla laguna, l'altra al campanile. L'arco centrale ch'è più distinto ne' suoi stipiti da due manierate ma belle cariatidi colossali di Alessandro Vittoria, dà ingresso ad una magnifica scala divisa in due branche. Dal suo ripiano si passa all'antisala che altravolta era destinata per le lezioni dei professori di filosofia e di lettere greche e latine, e in seguito diventò Museo di statue antiche. Viene dopo il salone consecrato un tempo a libreria, che occupa in lunghezza i sette ultimi archi verso il campanile e i tre che formano la profondità della fabbrica. Le altre stanze al lato opposto sino alla facciata sulla laguna, servivano ai varii uflicii de' Procuratori di S. Marco, e si giungeva ad esse pel primo ramo della accennata scala nobile.

La facciata, o piuttosto le tre facciate, sono spartite in due ordini, dorico il primo, jonico il secondo, e vanno coronate da una continua balaustrata, sui pilastrini della quale stanno lodatissime, ma non sempre lodevoli statue condotte dagli allievi del Sansovino. Semplicità di spartimenti, ricchezza, non intemperanza d'ornati, avveduti partiti proprii a suntuoso edifizio pubblico consecrato agli allettamenti dello intelletto, scelte modanature stupendamente eseguite, un accordo ingegnoso fra le opere di statuaria e le parti organiche della costruzione, rendono questa mole un vero capo lavoro, e giustificano quelle onorevoli parole di Andrea Palladio, il quale disse essere questa pubblica libreria *il più ricco ed ornato edificio che forse sia stato fatto dagli antichi in qua*, giudizio in vero giustissimo, ma che sarebbe ancora più retto, e scevro da quell'ombra di invidiuzza che pure vi si intravvede, se avesse aggiunto essere ancora il *più bello;* giacchè non vi è bisogno di commento per dimostrare come chiamandolo egli *il più ricco ed ornato*, facesse un elogio alla splendidezza ed al denaro dei Veneziani, non all'ingegno dell'architetto. Ma forse che il Palladio non si ponesse allora nella schiera di quei servitori del precetto, i quali dimenticando in codesta fabbrica le stupende bellezze di cui va ricca, ne rimproveravano le violate re-



La Libreria vecchia.

gole vitruviane nelle due trabeazioni, spinte a colossali rapporti, e lontane le mille miglia dalle inceppanti funi poste agli architetti dai magri precetti dello scrittore latino. Il Palladio non era uomo per certo da lodare la trabeazione dorica qui portata sino al terzo dell'ordine, egli che nel teatro di Marcello e nel Colosseo avea imparato a farla del quarto; e molto meno avrà approvato la jonica ch'è ridotta oltre alla metà di un ordine, in cui egli consigliava ed eseguiva trabeazioni che solo rispondessero alla quinta parte della colonna. Una simile licenza, che non aveva esempio nell'antichità, avrà fatto arricciare il naso, sa il cielo a quanti, e tanto più a lui, il quale l'antichità latina adorava talvolta con servile compasso. Forse ch'egli sarà anche stato fra quelli che riprendevano nella nostra fabbrica la soverchia bassezza in confronto dell'opposto Palazzo Ducale. Io non voglio asserire che il Palladio fosse proprio avverso a codeste coraggiose innovazioni del Sansovino, ma mi pare impossibile che se le avesse approvate, non se ne fosse giovato talvolta ne' suoi edifizii, i quali non hanno forse una sola trabeazione robusta, e molto meno comparabile alla vigorosa eleganza di queste del Sansovino. La jonica principalmente è tutto quanto possa meglio fare l'arte di ricco, di leggiadro, e insieme di robusto. Come belle le linee de' modiglioni, del gocciolatojo e della cimasa! quanta perizia di concetto e di scalpello in quegli encarpii retti da vezzosi putti, e superati da forti teste di leoni! Come bene digradano le fascie dell'architrave! Anche il cornicione dorico è degno di molti encomii, poichè l'artista lo imitò con molta libertà da quello del teatro di Marcello, ed assennatamente ne raggentilì le membrature sotto il gocciolatojo, che nell'antico esemplare sono tutto altro che eleganti. Il Milizia avrebbe qui rimproverati i dentelli, perchè con quella sua filosofia un po' balzana, volea scacciarli dall'ordine dorico, ovvero porli sopra il gocciolatojo, che da senno vi avrebbero fatto la gran bella figura!

Sebbene Jacopo Sansovino si mostrasse in questa mirabile mole tanto superiore alle regole, non è per altro da credere che talvolta non si facesse delle regole così pauroso, da sacrificare ad esse la venustà e la eleganza. Bisognoso di rialzare tanto più delle consuete la trabeazione dorica, trovò un ostacolo che gli parea insuperabile, ed era quello di far cadere sull'angolo del fregio precisamente una mezza metopa, così credendo che comandasse il gran padre Vitruvio. Il latino scrittore dice che collocati i triglifi, le metope interposte ad essi debbansi far risultare quadrate, e che negli angoli esterni

si ponga una semimetopa larga mezzo modulo [1]. Il Sansovino, male interpretando il passo, credette volesse dire che la metopa angolare fosse mezza; senza riflettere che la giusta metà dovrebbe risultare invece di tre quarti di modulo, e che mettendo poi la colonna sull'angolo non potrebbe riuscire neppure di mezzo modulo, giacchè si dovrebbe detrarre la metà della diminuzione della colonna. Pareva a lui che avrebbe offeso le vitruviane regole, e quelle di una ragionevole simmetria, se avesse seguito l'uso comune nelle modulazioni del dorico, ponendo, come tutti facevano, nell'angolo una metopa minore della metà. Perciò, col capo pieno di questa misera difficoltà, propose al pubblico il colossale problema di far cadere la giusta metà della metopa sull'angolo, senza sagrificare gli altri diritti dell'ordine. Adesso, grazie al cielo, molti riderebbero di quesiti così fatti, ma in que' tempi di ossequioso classicismo, le cose non prendevansi sì leggermente. Ad un precetto di Vitruvio davasi allora l'importanza che ora si darebbe all'unione doganale od alle reti d'una strada ferrata. Quindi quanti erano in que' giorni architetti d'Italia, si sbracciarono con disegni e scritti a sciogliere questo nodo gordiano, che avrebbesi invece dovuto trattare alla maniera di Alessandro. Parecchi architetti di Roma, di Toscana e di Lombardia uscirono colle ipotesi loro. Lo stesso cardinal Bembo, monsignor Tolomei, che in quel tempo voleva regalar all'Italia un'Accademia occupata solo ad interpretare Vitruvio, si impegnarono a promuovere lo scioglimento di questo povero indovinello. La cosa andò innanzi qualc'anno con più o meno inutili ciarle scientifiche. Finalmente il Sansovino, non contento di quanto erasi suggerito, uscì con una sua invenzione che scioglieva il problema, non senza però urtare in iscogli pericolosi. Introdusse egli presso il pilastro dorico una aletta che ribassa alquanto dal pilastro medesimo; e la fece di quella larghezza che conveniva per allungare la porzione della metopa del fregio. Così gli riuscì esattamente la mezza metopa nella testata dell'angolo, *e sciolse questa grande difficoltà che non era tale, se non perchè egli così la intendeva o la voleva dare ad intendere* [2]. Lo Scamozzi, che talvolta vedea le cose pel suo verso, disapprova altamente la difficoltà ed il ripiego [3]. « A dir vero (riflette giudiziosamente il Selva), quanto più puro e più bello non sarebbe questo angolo se girasse col nudo pilastro? E ciò maggiormente che mediante la considerabile altezza della trabeazione,

1 Vitruvio, lib. III, cap. IV.

2 Temanza, *Vita del Sansovino*, pag. 226.

3 Scamozzi, *Idea dell' Arch. Univer.* Venezia 1615. Part. II, pag. 21.

avea superata la difficoltà di fare la metopa quadrata nell'accoppiamento angolare della colonna col pilastro. » [1].

Nè questa forse è la sola cosa che debbasi riprovare nella nostra facciata: son brutti, p. e., quei piedistalli riquadrati, che in mezzo a tanta profusione d'ornamenti avrebbero potuto coi lor ripieni liscii lasciar riposare l'occhio un po' stanco pei tanti frastagli. Nè meritano elogio le decorazioni delle finestre del fregio alquanto rigogliosette, nè i capitelli jonici ornati nell'interno delle volute così, che la spira di quelle non ispicca netta; nè i balaustri che presentano profilo piuttosto sgraziato. E sì che il Sansovino sapeva sagomare le parti stupendamente, quando voleva; e qui ne son prova, oltre a' cornicioni mirabili, la porta jonica interna che mette alla così detta Libreria, elegantissima veramente; e l'altra più semplice, ma non meno elegante, che è sul pianerottolo della scala introducente all'antisala. In essa non vi sono colonne o ricchi ornati, ma come belle le proporzioni degli stipiti e delle mensole, come grazioso il frontespizio con quell'alto gocciolatojo! I miliziani diranno, e perchè frontespizii nello interno, se i frontespizii rappresentano i declivi del tetto? Ma noi risponderemo che vi ha in architettura un bello, il quale viene più che dalla fredda ragione, dalla rispondenza di ben contrastate linee e dalla ben accomodata temperanza degli ornamenti. Ove più spicca nel nostro edifizio la perizia di distribuir gli ornamenti è nella volta della stessa Libreria, volta famosa pei celebrati sfondi dipinti, che essa contiene. Gli spartimenti son tutti divisi in grandi circoli inquadrati in oblunghe elissi, che si catenano fra loro a mezzo di cerchii più piccoli. Maestoso ed euritmico ordinamento, abbellito poi da cordoni e da intagli di squisita maniera. Avea il Sansovino cominciato a murare questa volta nell'anno 1545, e perchè potessero ben reggere le muraglie alla grave spinta d'un arco scemo, avea disposte ogni cinque piedi alcune catene di ferro che a guisa di corde passassero attraverso il vano della Libreria e rincatenassero l'una con l'altra muraglia.

L'opera intanto non progrediva così sollecitamente come doveasi, e fu tirata innanzi sino a'ghiacci del dicembre, i quali fortissimi in quell'anno, impedivano la buona coesione del cemento; pure l'artista fè proseguire colla speranza che quelle catene dovessero portar buon frutto ed allontanare qualsiasi pericolo. Sciaguratamente si ingannò, perchè, nella notte del 18 del citato mese, la volta crollò ad un tratto, con gravissimo danno di tutta la fabbrica. Quante

2 *Fabbr. di Venezia*, tom. I, pag. 74.

amarezze non toccarono al povero Sansovino, per così inaspettata rovina! Fu posto in carcere, e forse vi sarebbe rimasto un pezzo, se gli amici e i discepoli non si fossero con tutti i nervi adoperati in suo pro. Fra questi ultimi si distinse Danese Cataneo che lo difese colla viva voce e cogli scritti: fra i primi don Diego Mendozza, ambasciatore un tempo a Venezia per Carlo V, e sopra tutti quell'anima perversa dell'Aretino, che fra tanti vizii aveva una sola virtù, il sentimento dell'amicizia; sentimento che se era in lui tanto forte quanto la malignità, nessuno lo superò nell'adorare gli amici. Egli gridò per tutto all'ingiustizia, scrisse a potentati e ad alti personaggi difendendo il suo Jacopo: disse che la colpa era e de' muratori e dei cattivi materiali e del freddo e di altre cause sì fatte: come se non fosse dovere strettissimo dell'architetto vegliare perchè tali cause venissero o tolte od impedite. Fatto è che il satirico demone, il quale *dicea mal d'ognun fuorchè di Dio, scusandosi col dir: non lo conosco*, pose in questa occasione a subbuglio colla pungente parola mezza l'Italia; e quello che non avrebbe forse ottenuto la nuda ragione, lo ottenne la lingua temuta di colui, che faceasi tributarii colla maldicenza i ricchi ed i principi. Per tante protezioni Jacopo uscì presto di carcere, ma non valse a discolparsi così, che non fosse sottoposto ad una multa di mille scudi, ed alla vergogna della perdita dell' impiego. Abbandonata intanto la storta idea di rifar la volta di mattoni che dava spinta importabile a mura non grosse, fu fermato costruirla di cannicci, attaccandola ad un'impalcatura. Jacopo sopravvegliò anche a questa, ma semplicemente come il povero artefice, ch'è chiamato a riparare il suo torto, non più come proto. Ripensando per altro i procuratori ai meriti precedenti di lui, ed a quanto perderebbe lo Stato, se altri gli fosse sostituito, gli prestarono i ducati mille che la non agiata sua condizione gli impediva dar fuori; tosto dopo, cioè nel novembre del 1546, lo riposero nella carica perduta. Il Temanza afferma che fosse già finito questo edifizio nel 1548; ma non è vero, giacchè il Sansovino morì compito appena il decimosesto arco, e lo Scamozzi terminò il rimanente, senza però alterare menomamente il disegno di lui: cosa che pare sino miracolosa in quell'orgoglioso ingegno.

PALAZZO CORNARO (a S. Maurizio). Intanto che il Sansovino murava questa sfarzosa mole, uno de' più evidenti testimonii della ricchezza di Venezia, egli adoperavasi a compiacere alcuni patrizii architettando suntuosamente i loro palazzi. Un incendio aveva nel 1532 d'assai danneggiato quello dei Cornaro sul Canal Grande a S. Maurizio. Giorgio Cornaro, figlio a quel Jacopo ch'era procurator

di S. Marco, avvisò quindi fabbricarlo di nuovo, ma più del primo magnifico; e ne affidò l'incarico al Sansovino, che non si mostrò minore alle splendide volontà del commettente. Desta maraviglia il vedere come in epoca in cui anche i gran signori non conoscevano i moderni conforti nelle abitazioni loro, e si stavano spesso contenti di un'ampia sala circondata da stanzoni, in ognun de'quali potrebbe adesso cavarsi un appartamento intero, il Sansovino abbia distribuito la pianta terrena e le superiori con sì avveduta disposizione di locali, che potrebbe far pago qualsiasi più difficile cercatore delle odierne dilicature. Ad ogni stanza stavano annessi gabinetti di disimpegno e passaggi e scale che disobbligavano industremente le stanze, sicchè ciascheduna d'esse si rimaneva dall'altre independente [1]. Di bellissimo effetto è l'atrio in cui forse altro non si desidera che la scala portata nel centro. Ben disposto è il cortile, e può servir di modello a coloro che, costretti ad alzare abitazioni in un'area ristretta e lunga, troverebbero difficoltà a dar luce alle stanze più interne. Peccato che la magra decorazione male risponda a codesto merito; difetto però in parte compensato dalla elegante nicchia che sta in fondo del cortile ad ornare la cisterna. È un tabernacolo dorico di buone proporzioni che accoglie una statua, la quale per isciagura non è del nostro artista [2].

Ma le bellezze incontestabili di questa fabbrica appariscono nel prospetto. Il piano terreno, a parer mio, è uno de' più belli che possa vedersi in Venezia. Que' tre svelti ed ampii archi nel mezzo che servono d'ingresso portano un bugnato *pseudo-isodomo*, che si catena egregiamente colle altre parti e forma ricorrenze all'occhio graditissime, sì colle finestre inferiori, sì coi mezzanini combinati con una regolarità tanto più lodevole quanto più difficile. Son del pari lodevoli quelle robuste pilastrate anch'esse bugnate che s'alzano a reggere la vigorosa cornice a modiglioni, una delle più ben profilate che l'arte presenti. I due piani superiori jonico l'uno, l'altro corintio ad un solo ordine di foglie, vanno ornati da colonne binate, partito contro cui gridano i vitruviani e i miliziani, ma che consegue armonia non disgiunta da quella apparente solidità che conforta lo sguardo. Degna di molto encomio è pure la trabeazione superiore, secondo il savio uso dei predecessori di Palladio, alzata sino oltre alla metà delle sottoposte colonne.

1 Un incendio accaduto non sono molt'anni obbligò a rifare i locali interni, ed allora ne fu mutata la disposizione.

2 La scolpì certo Francesco Penso, detto Cobianca, mediocre artista del secolo scorso.

Il Diedo, che forse troppo adorava la regolarità palladiana, trovò in questo prospetto violata in più d'un modo quella ch'egli chiamava filosofia dell'arte. Perciò riprese la mancanza di medietà nelle ali, il binato degli intercolonnii, la picciolezza delle colonne, in confronto di tutta la massa, la eccedenza della ricordata cornice superiore, la soverchia lunghezza delle finestre arcate che stanno nelle ali, i capricciosi frontespizii delle finestre del piano terreno, e finalmente quelle pilastrate che a me pajono tanto belle.

Io non so se questi difetti sieno proprio contrarii alla filosofia, perchè io la così detta filosofia architettonica ho la disgrazia di non intenderla; so bene che le fabbriche dei moderni architetti *filosofi* serrano il cuore per l'uniforme loro grettezza, e questa edifizio invece imprime nell'animo l'idea a cui mirò l'artista, il nostro cioè, di far apparire da quel prospetto la grandiosa magnificenza d'un veneto aristocrata, sostegno di una doviziosa Repubblica. Così l'altro prospetto che guarda il giardino offerisse una maggiore simmetria e con questo in qualche maniera si catenasse! Ma invece esso non è che un confuso accozzamento di mal distribuite finestre, il quale fa ripensare con amarezza alla trascuraggine con cui gli architetti d'allora trattavano le parti secondarie. Essi si contentavano di abbagliar colla fronte, nè punto curavano gli altri lati per quanto fossero in vista. Adesso l'arte della sesta è senza dubbio ben più misera d'allora, ma un buon architetto, non si permetterebbe di abbandonare al caso queste facciate secondarie; e se pur le decorasse più semplici della principale, almeno le unirebbe con quella a mezzo di ricorrenze.

PALAZZO MANIN. Un altro palazzo architettato dal Sansovino è pur quello sul Gran Canale a S. Salvatore ch'era dei Dolfin, poi passò nei Manin. Il Temanza ne loda la ingegnosa disposizione interna, parte sulla quale non è dato ora esternare più opinione, perchè fu quasi intieramente mutata dal Selva, ma ben si conserva lo esterno, il quale attesta la valentia del Sansovino in così fatto genere di edifizii. Il piano inferiore, composto di un portico ad archi, è decorato da colonne doriche sulla cui trabeazione ricorre un poggiolo continuo. Il primo piano è jonico, il secondo corintio; e le finestre sì nell'uno che nell'altro si mostrano arcate, sistema che piaceva al Sansovino, perchè gli porgeva modo ad alternare con ingegnoso contrasto le curve colle rette, sistema che veniva per tradizione da quello dei primi cinquecentisti, e che se fosse usato dai moderni architetti potrebbe offerir loro il mezzo di ornare con più pittoresco effetto le finestre.

CHIESA DI S. GIMINIANO. La operosità del Sansovino non si limitava ai pubblici edifizii e ai palazzi, ma trovava tempo di riformare o di costruire da' fondamenti parecchie chiese. Fra queste va posta prima S. Giminiano in piazza di S. Marco; demolita dopo la conquista francese, per dar luogo alla scipita fabbrica del palazzo reale. Jacopo fu senza dubbio l'architetto di questa chiesa; ma non un architetto libero dai vincoli precedenti così, ch'egli potesse condurla secondo la sua volontà. Alcuni quindi degli interni sconci che i barbassori rinvenivano in essa, non avrebbero potuto imputarsi a lui senza aperta ingiustizia. Già fin del 1505 Cristoforo del Legname, scultore ed architetto, avea cominciato la chiesa di nuovo, essendo già ruinosa quella del medio evo che esisteva fin dal duodecimo secolo. La cappella maggiore era opera interamente di lui, e fu congiunta solo nel 1556 al resto della chiesa che rimaneva a murarsi quando il Sansovino prese a dirigerla. Probabilmente molte delle cornici e delle parti ornamentali trovavansi già preparate, ed egli dovea metterle in opera così come stavano: verosimilmente eran gettate le fondamenta, sicchè neppur la pianta poteva alterarsi. Con queste buone ragioni il Cicognara scusa il nostro architetto di quelli che a lui parevano gravi difetti nello interno, e tali erano la proporzione dei pilastri maggiori troppo alti, l'entasi al terzo dei pilastri stessi, le cornici prive di quel grandioso carattere che il valente scrittore credea necessario nello interno anche delle piccole chiese, perchè più s'accostassero alle grandi bellezze dell'antichità. Venerando sempre le parole dell'egregio uomo, parmi che codeste scuse non fossero per nulla necessarie, giacchè lo interno (almeno come sta nei disegni, perchè la chiesa io non vidi in piedi), presenta quelle ingenue grazie dello stile lombardesco che già ammirammo in tante fabbriche descritte nel precedente capitolo. La pianta sopratutto è lodevolissima così spartita a croce greca con cappelle aperte che permettono all'occhio di abbracciare tutta la struttura d'un solo sguardo. La parte soltanto che apparisce secca oltremodo è la tribuna che già dicemmo costruzione precedente di Cristoforo. Se il Sansovino avea bisogno di scuse era proprio per la facciata, la quale, a dir vero, è tutt'altro che bella invenzione; e sì che quella è incontestabilmente condotta da lui senza pastoje di sorte. Io non so l'effetto che essa facesse quando era in piedi, ma a giudicare dagli accurati disegni che trovansi nella più volte lodata opera, *le Fabbriche di Venezia*, è la più sgarbata ed insignificante cosa del mondo. Cominciamo ch'è spartita a due ordini, quando la interna disposizione ne domandava uno solo; poi presenta intercolonnii

larghi all' eccesso, specialmente nella parte centrale. Sono inoltre riprovevolissime, e le mal profilate finestre del piano inferiore, e i riquadri che chiudono quegli inutili circoli nei ripieni del superiore, e l'odioso frontespizio sovrapposto ad un pesante attico, e quelle due incartocciate cartelle che digradano sugli intercolonnii laterali, e finalmente que' magri pinnacoli che stanno a guisa di acroterii sulle estreme colonne binate, e le trabeazioni secchissime, ed altre mende che ommetto per non parere eccessivamente severo. Secondo l'opinione mia nessuna costruzione prova meglio di questa



le inesplicabili ineguaglianze presentate spesso dall'alto ingegno del Sansovino. Qui si vede che forse ebbe in animo di affettare secchezza a fine di porre in armonia lo esterno coll'interno. Ma se voleva ricordare in quel prospetto le maniere lombardesche, poteva attenersi a ben altro concetto; e noi gli avremmo volentieri dato perdono se ne avesse fin copiato uno dei già esistenti.

Queste osservazioni, ed altre che potrà pur fare chiunque iniziato nell'arte guardi ai citati disegni, non mi sanno indurre a rimpiangere, come fanno pur tanti, la perdita di questo monumento. Quelli che più lamentano la demolizione di S. Giminiano, mandata ad effetto solo per congiungere gli interrotti portici della piazza, considerino prima con animo imprevenuto la tavola 79 delle venete Fabbriche, nel tomo primo, e dicano se parrebbe ad essi bella cosa le vecchie e nuove Procuratie che da una parte e dall' altra andavano a ridosso della nostra chiesa, soverchiando di tutta la trabeazione il limite estremo di quella, e quindi mostrando ad evidenza due architetture troncate dalla necessità di accoglierne fra esse una terza, nè ricca, nè elegante, nè infilata colle altre due. Poi quando vanno balocconi passeggiando sotto i mirabili portici dell'unica piazza, pensino di quanto disagio dovesse riuscire, specialmente nei calori della state o

imperversando le pioggie nell'inverno, uscire dalle arcate per raggiungere il lato opposto: pensino quanto più torni gradevole e comodo lo avere lo ingresso ampio, e centrale nella piazza medesima, anzichè per un de' lati soltanto. Io con questo non voglio dire che la fabbrica ora surrogata a S. Giminiano sia una bella cosa. Dio me ne guardi! si poteva prendere ben più nobile partito dell'attuale, si poteva inventar pensiero grandioso che, diverso così dalle vecchie come dalle nuove Procuratie, aggiungesse decoro al prezioso sito: ma mi pare giusto l'affermare che i portici dei tre lati della piazza, collegati fra loro, presentano tale comodità che non poteva essere compensata per certo dalla brutta chiesa di S. Giminiano.

CHIESA DI S. GIORGIO DE' GRECI. Pare che il Sansovino non fosse molto felice nella invenzione delle chiese, perchè anche quella di S. Giorgio de' Greci da lui condotta, come affermano i suoi biografi, si fa innanzi con un insieme non gran fatto gradevole, tuttochè vi sia stato chi, un po' arrischiatamente, dicesse aver egli in *tal produzione toccato l'apice della venustà.* Povera architettura religiosa se dovesse a tali modelli conformarsi! La semplicissima pianta è un lungo rettangolo portante nel centro una cupola; la quale poi nello interno non apparisce nel mezzo, perchè le tre cappelle che stanno in fondo furon tratte dal corpo stesso della chiesa, e quindi fanno supporre fuori della medietà la detta cupola. Le pareti dei due lati maggiori non so se sieno *suntuosamente decorate* dalle finestre e dalla porta, come scrisse taluno; so bene che è difficile profilar peggio e gli stipiti loro, e i frontespizii: basti il dire che lo spazio occupato dalle parti ornamentali è in larghezza niente meno che due terzi del vano delle finestre: quanta inutile e sgraziata pesantezza! E quella povera porta nana, sopraccaricata niente meno che da un'altra porta e dal pulpito, chi potrebbe non che lodarla, tollerarla? E quelle fascie superiori alle finestre che pajono tenerle appese al cornicione come fossero ciondoli, chi potrebbe chiamarle belle?

I lodatori del Sansovino si sforzano ad esaltar la facciata che dicono magnifica, e vi notano industrie di cui nessuno s'accorge; come, per esempio, uno stilobate del secondo ordine la cui sommità è perfettamente in linea con quella della trabeazione interna; il finestrone circolare inscritto nel campo quadrato al di fuori che risponde nel mezzo dello spazio lasciato dall'archivolto di dentro. Ma l'industria desiderabile, quella cioè, di far uscire con poche e sobrie linee il carattere conveniente a chiesa di greco rito, oh!

quello manca davvero: e risulta invece un accozzamento confuso di parti risaltate, il quale toglie semplicità e quindi unità al pensiero, nè sa compensare l'occhio con eleganti particolari. L'ordine inferiore, ch'è composto di que'soliti pilastri dorici a riquadri, e va sorretto da non so quanti zoccoli e piedistalli, chiude ne'suoi vani due finestre arcuate, non saprei ben dire se magre o pesanti, perchè portano insieme unite codeste impronte contraddittorie, vale a dire è pesante l'ornamento, magra invece la proporzione generale, ed il frontespizio meschino. A compenso è bella la porta a colonne doriche nell'interpilastro centrale, e mette una certa maraviglia nell'animo come la mano stessa, la quale sapeva con tanta acconcezza profilarla, disegnasse e quelle povere finestre laterali, e quell'ordine superiore di pilastri corintii che pajono sui trampoli, tanto alti sono i lor piedistalli; e quelle nicchie tozze fra i tabernacoli dello stesso secondo ordine, e finalmente quella specie di trabiccolo che compie la facciata, e che facendo le viste di cosa aggiunta dopo, mostra di aver gran bisogno di quelle due ali incartocciate che lo fiancheggiano a fine di non precipitare. I panegiristi dissero che serve a dar forma piramidale al prospetto e ad accrescere maestà a tutta l'opera: nè si accorsero che appunto per quell'aggiunta inutile, ne derivò a tutto il prospetto una apparenza di incomportabile esilità: e che fosse inutile non v'ha dubbio, perchè s'alza sopra il tetto della fabbrica può dirsi senza che serva a nulla. È tutto dunque riprovevole in questa chiesa? No: perchè meritano encomii molti la ricordata porta e i fianchi esteriori, belli per sobria semplicità, per armoniche divisioni, e per le nicchie superiori benissimo decorate. Questi fianchi rammentano poi nelle loro modanature così fattamente lo stile lombardesco, da non poter facilmente reputarli fattura del Sansovino. E anche quelle stesse parti dello interno e del prospetto cui rimproverai molti difetti, tanto si raccostano alle maniere dei Lombardi, che se potessi credere avessero i biografi del Sansovino attribuita a lui questa chiesa, senza aver consultati irrefragabili documenti, le direi, dalla porta in fuori, architettura di uno di quei maestri e forse del men valente [1].

ALTRE CHIESE. Il figlio del Sansovino, quel Francesco che

[1] Nel momento ch' io sto correggendo le bozze di queste pagine, sento con mia compiacenza, che quell'erudito ed eletto ingegno del professore Giovanni Veludo, dovendo per la Guida destinata agli scienzati illustrare S. Giorgio de'Greci, abbia scoperto fra le carte della chiesa, da lui diligentemente ricerche, come il Sansovino non sia entrato per nulla nella edificazione di quella, ed essere invece opera di Sante Lombardo e di quel Chiona, che eresse il collegio dei mercanti da vino vicino alla chiesa di S. Silvestro.

scrisse un prezioso cumulo di notizie nel libro *Venezia descritta*, ci racconta che l'insigne suo padre condusse e la chiesa di S. Spirito nell'isola di tal nome, e S. Martino presso l'Arsenale, e quella per lo spedale degli Incurabili di figura elittica, or demolita, e l'oratorio di S. Giorgio degli Schiavoni. Queste o sono od erano opere tutte e quattro ragionevoli, ma di un aspetto in generale così rimesso, tanto per l'ordinanza che pegli ornamenti, da non far prova nè dello ingegno nè degli stessi traviamenti del Sansovino; perciò spenderebbonsi inutilmente parole se qui si descrivessero, tanto più che le due più importanti, gli Incurabili e S. Spirito, furono in parte atterrate, in parte rivolte ad altri usi facendone sparire ogni decorazione architettonica. Meglio è piuttosto parlare del compimento che Jacopo portò alla chiesa di S. Fantino, già ricordata nell'altro capitolo, perchè quanto egli vi aggiunse accresce veramente pregio a quel sì semplice e pur tanto elegante tempio. Opera sua è soltanto la cappella maggiore e l'abside, parti da lui benissimo collegate al resto, e d'un leggiadro effetto per l'ingegnoso contrasto di linee. Specialmente quelle quattro colonne canalate, rizzate agli angoli della ricordata cappella, le danno un aspetto di snella ricchezza che ricrea l'occhio.

CHIESA DI S. GIULIANO. Il Sansovino diede pure un disegno per la facciata della chiesa di S. Giuliano che facea murare a sue spese il giureconsulto Tommaso Rangone: cominciò anche ad eseguirla, ma intanto che si piantavano le fondamenta cadde ad un tratto lo interno del tempio, e quindi gli fu allora allogata tutta la costruzione sì interna che esterna. Egli era per altro vecchio così che non poteva senza ajuti incaricarsi di tanto fardello: perciò gli fu dato a compagno Alessandro Vittoria, suo favorito discepolo, il quale non deve esser stato di certo un semplice esecutore dei disegni del maestro, giacchè qua e là, e principalmente nello esterno, si scorgono licenze che il Sansovino non può aver mai pensate, neppur quando lasciava invescare la fantasia nelle panie del michelangiolesco.

Molto Jacopo si adoperò anche per la chiesa di S. Maria Mater Domini che fu da lui condotta a fine, e pare lavorasse anche in quella di S. Salvatore rimasta incompiuta per la morte di Tullio Lombardo; ma ignorasi quali parti vi avesse veramente condotte. Una relazione manoscritta, veduta dal Moschini, lo fa autore dell'altare ove sta dipinta quell'Annunziata ch'è senile e quasi rimbambita opera del sommo Tiziano, poi gli attribuisce la porta col basamento dell'organo, e il chiostro interno dell'annesso convento

ora convertito in caserma. Ma quella relazione distesa da un tal P. Rota, abate del monastero, nel 1744, tuttochè affermi di aver tolte le notizie dalle carte dell'archivio de' Frati, è troppo tarda, e non curante di riportare il testo dei documenti, perchè si possa prestarle piena fede.

MONUMENTO VENIER (a S. Salvadore). Il Sansovino condusse bensì in S. Salvadore una fra le migliori sue opere, ma non è nessuna delle ricordate nella relazione indicata: intendo parlare del magnifico monumento del doge Francesco Venier morto l'anno 1556. Di questo ne diede accuratissima descrizione il Diedo che per la concisa evidenza merita di essere riportata testualmente. « Si solleva questo monumento sopra maestoso stilobate che pareggia in altezza il piedestallo dell'ordine principale. Serve questo come di basamento e sostegno a tutta la mole, che s'erge gigante fino a toccare colla sua cima il soffitto dell'architrave. L'autore dispose con saggia economia che il piedistallo delle colonne non eccedesse la metà del sottoposto stilobate, escluso anche lo zoccolo che poggia sul pavimento. Scomparti l'opera in tre intercolonnii, quel di mezzo più largo, siccome quello che riceve la statua del Doge, il quale, coperto delle cospicue insegne di sua suprema dignità, dorme sonno di pace, steso sul nobile avello sorretto da ben inteso piedistallo, avente nel campo una elegante iscrizione allusiva alle rare virtù dell' estinto. Nella mezza luna dell' arco è scolpita in basso rilievo Maria che sostiene Cristo morto sulle ginocchia con da un lato il Doge, dall'altra il Serafico genuflessi in atto di preghiera e di omaggio. Negli intercolonnii laterali figurano due ornatissime nicchie con statue di mano dello stesso Sansovino, il quale, sebbene le facesse quasi ottuagenario, ben mostra che il suo antico



valore non era ancor morto. Superiormente a queste, nell'attico sonovi le solite targhe collo stemma della famiglia ed il pileo ducale. Tutta l'opera è di pietra istriana, toltine i fusti delle colonne e gli specchii de' piedistalli che sono di greco, le intarsiature de' campi sono di marmi i più pellegrini; ed all' uso di quel tempo non poche membrature ed i bellissimi capitelli compositi in uno ai lembi delle vesti e al paludamento ducale sono posti ad oro: il che tutto dona uno splendore ed una ricchezza straordinaria a questo monumento [1] ». Parmi sia da aggiungere a lode di questo mausoleo, ch'esso nella generale ordinanza conserva le tradizioni della scuola lombardesca; ma quanto è poi lontano da quella squisita eleganza di proporzioni e di ornamenti, quanto inferiore n'è la esecuzione e la purezza così delle modanature che delle figure! prova non dubbia che il Sansovino, nel declinar dell'età, sagrificava i castigati insegnamenti degli anni suoi primi all'amore verso la decorazione ed al così detto grandioso, mira sospirata di tutti coloro che poco tempo dopo di lui doveano trovare il supremo bello nei più matti travolgimenti.

MONUMENTO PODACATARO (a S. Sebastiano). Se non così ricco, per certo del pari lodevole, è il monumento che il Sansovino alzò in S. Sebastiano alle onorate ceneri di Livio Podacataro, arcivescovo di Cipro. Consiste in un grandioso basamento sul quale posano due belle colonne composite coronate da trabeazione e frontespizio che accolgono fra esse l'urna colla statua giacente del prelato: opera semplice in vero e correttissima, la quale non mostra nessuno di quegli ammanierati ornamenti a cui si lasciava nella tarda età trascinare l'insigne Fiorentino, di cui fin qui esaminammo le architetture. Ora fermiamoci ad osservare le opere di scultura ch'egli condusse in Venezia.

SCULTURE DEL SANSOVINO. Chiunque raffronti i marmi ed i bronzi che il Sansovino lasciò in Firenze ed in Roma con quelli ch'egli operò nella sua patria di elezione, deve sommamente maravigliarsi nel vederne così diverso lo stile; giacchè in quelli traspare la non ancora del tutto dimenticata maniera dei sommi fiorentini, in queste appariscono conculcate a disegno le nobili tradizioni del quattrocento per seguitare le più affascinanti di Michelangelo. A tale mutamento io credo benissimo lo spingesse la sconsiderata ammirazione ch'anche egli, a paro di quasi tutti gli artisti di quella età, avea posto al fatale genio, ma son d'avviso vi fosse più vigorosamente trascinato sì tosto che dovette trattar la scultura come

1 *Fabbriche di Venezia*, tom I, pag 114.

semplice decorazione degli edifizii da lui stesso eretti. Egli pure dovette accorgersi che le gentili statue de' quattrocentisti, se toccavano l'animo di chi poteva da vicino ammirarle, passavano inosservate o pareano meschine, paragonandole alle masse gigantesche, che il gusto dominante esigeva negli edifizii d'allora. Mossa di più, e più arricchita la linea di questi, diventava necessità muovere di più le statue che li fregiavano, nelle movenze loro alternare di più le rette colle curve, pronunciare sino alla caricatura ossa e muscoli; in fine far come l'attore che esagera la voce ed il gesto, perchè lo spettatore lontano e sbadato riceva pronte ed energiche le impressioni. Era un altro fatto, il quale provava essere la scultura ancella sempre della architettura, e dover mutare lo stile a seconda dei tramutamenti di quella: era un testimonio irrefragabile che gli artisti d'allora valevano un po' meglio di quelli d'oggidì, perchè non separavano mai la idea dell'ornamento da quella della fabbrica. Per questa via, è vero, la scultura rovinò a corruzione, ma vi rovinò perchè la sesta ve la trascinava; imperocchè è sempre dalla architettura che viene l'impulso efficace all'altre arti del disegno.

Fra i più distinti lavori di scalpello che il Sansovino condusse a Venezia, vanno noverate le due statue colossali figuranti Marte e Nettuno ch'egli pose a fiancheggiare il pianerottolo della scala detta dei Giganti nel Palazzo Ducale, statue che le Guide indulgenti esaltano a cielo, tuttochè non sieno per disegno lodevolissime, e peccanti poi per la poca intelligenza che manifestano nelle attaccature de' muscoli: lasciando stare che la gigantesca lor dimensione impicciolisce d'assai le minute proporzioni della facciata del palazzo, e della scala stessa al cui ornamento son destinate. In esse il Sansovino mirò a porgere un'idea della forza di Venezia per terra e per mare; ma chi guardi alle teste di quei due giganti, non sentirà di certo trasfuso nell'animo codesto concetto, perchè in nessuna maniera esprimono la nobile fierezza che pure avrebbero dovuto appalesare. Son volti robusti sì, ma non dignitosi; forti, ma non compresi da quel sentimento di generosità ch'è propria all'ideale di divinità guerresche. È curioso, e diciamolo pure, un po' contraddittorio il giudizio che il Cicognara portò della statua del Marte. « Non pecca di manierato la mossa (dic'egli), ma ingrato all'occhio riesce l'effetto della ponderazione sud ambe le piante che conduce alla necessità di stendere le ginocchia uniformemente, e ad uniforme azione dei muscoli delle coscie come anche ad un a piombo del torso, od un rientramento in ambi li fianchi che occulta tutta la grazia della persona. La espressione di fierezza data alla

testa, quanto è giusta, altrettanto è spoglia di nobiltà e non spira quell'ideale che ci siamo figurati di questa divinità. In generale a molte di queste eccezioni può rispondersi col dire che lo scultore da una tal figura volle escludere l'idea del riposo, come quella divinità che coll' attiva sua vigilanza reggeva lo splendor dello stato » [1].

È singolare come il dotto scrittore credesse essere la *ponderazione* su ambedue le piante un mezzo d'escludere l'idea di riposo. Tutti gli artisti invece tennero sempre che il piantare su due piedi fosse anzi un modo per mostrare la più riposata fermezza. Per tale pretesa colpa noi non oseremo di certo rimproverare l'artefice; bene il riprenderemo per non averci saputo dare torso e gambe più vere. E più severo giudizio serberemo al Nettuno, statua scorretta che presenta malissimo disposti i muscoli del busto, ed una testa oltre misura manierata, specialmente per la immane sua barba.

Condotte del pari col semplice scopo di decorare sono pure le statue ed i bassorilievi del monumento Venier che già vedemmo a S. Salvadore. Quella figurante la Carità, è povera cosa davvero, senza eleganza, senza dignità, senza affetto: migliore è l'altra esprimente la Fede, ma quella male assestata gonna che par caderle dai fianchi, e quella movenza teatrale, non possono approvarsi sopra un monumento sepolcrale. Compensa codeste colpe la figura del morto Doge, stesa sul feretro e composta a bella calma, senza nessuno schifoso segno di morte.

Il Sansovino non aveva per altro così dimenticate le antiche tradizioni nella primitiva istituzione imparate, che non sapesse all'uopo tornarle a vita, e ciò faceva ogni volta che egli doveva isolare la statua dalla architettura o farla scopo precipuo di quella. Perciò vediamo più temperata nella movenza e più corretta nella linea che non le altre sue tutte, quella Vergine di terra cotta ch'è nello interno della loggetta sotto il campanile. Vero è che dalla testa lascia apparire ben poca espressione, o almeno non adatta all'augusto soggetto; ma ben composta mostrasi tutta la persona, giuste le pieghe, belle le estremità. Nel divino infante è poi una grazia di linee che ben fa perdonare la poca divinità che traspare dal suo volto. Non dissimigliano gran fatto da questa pegli intrinseci pregi dello scalpello, l'altra due Madonne del nostro Jacopo che veggonsi, l'una nell'atrio dell'Arsenale, l'altra dietro la sala

1 Cicognara, *Storia della Scultura*, tom. V, pag. 268.

del Collegio; opera quest'ultima studiatissima, la quale attesta che se il valente Fiorentino spesso tirava via di pratica, nol faceva per imperizia, ma perchè pareagli che nelle opere puramente decorative non si dovesse guardar tanto per la cruna dell'ago; poi importava allora far presto, e il proverbio fiorentino non falla.

Un altro lavoro che ben mostra come il Sansovino serbasse ancora la memoria del pristino stile, è una statuina di S. Giovanni Battista sopra una pila dell'acqua benedetta a S. Maria de' Frari. Si direbbe che nel lavorarla egli ricordò la diletta Firenze e la candida arte sua nel quattrocento; tuttochè nell'azione vi sia alcun che di ammanierato.

È del pari lodevole per castigata verità la statua in bronzo di Tommaso Rangone da Ravenna che vedesi sedente sulla porta della chiesa di S. Giuliano. Anzi, a mio credere, è forse la più bella che Jacopo lasciasse in Venezia, perchè, oltre d'esserne giusto lo insieme e ragionate le pieghe, molta ed acconcia manifestasi la viva dignità della testa: per ultimo ne è nettissimo e fino il getto.

Codesta abilità del Sansovino nella fusione, fece sì che il più dei lavori di plastica gli venissero allogati di bronzo; ed in fatti le opere fusili possono dirsi quelle che a Venezia più onorano Jacopo, come statuario.

Fra le più notevoli son da contarsi le quattro statue nelle nicchie della loggetta sotto il campanile, nelle quali se molto è il merito del getto, non può dirsi altrettanto del concetto e del segno, quantunque il Vasari le proclamasse tutte di somma bellezza. Quella che vien dichiarata dagli scrittori delle venete cose come un Mercurio, ma che pel fatto rassomiglia ad un Davidde, giacchè posa il piede sulla testa di un gigante, ha movenza che dà nel contorto. La testa poi con quel berretto proprio degli antichi contadini dell'agro fiorentino, ha un non so che di ignobile che male lascia indovinare così il figlio di Maja come l'uccisor di Golia. La Pace in atto di estinguere la face della guerra sopra le armi che tiene a' piedi, è una misera e dilombata figura, colpevole anche per le barocche sue pieghe, per quella sgraziata cintura che la stringe al di sotto dei fianchi, e per l'azione volgare e fiacca che le toglie ogni dignità. Una Pace di quella fatta sarebbesi presa per un epigramma, se si fosse fusa nel 1797. Nè punto migliore è la Minerva con quell'immane elmo sul capo che per certo non è arnese conveniente alla dea del sapere e delle arti nobili, in cui la sublime scultura de' Greci personificò le scienze e la intelligenza. Migliore di tutte quattro è l'Apollo in cui scorgesi come l'artista mirasse ad imitare, per quanto

lo poteva, le antiche statue. Le proporzioni in fatti mostransi corrette al paro che eleganti, e le attaccature delle coscie col torso sono veramente eseguite da maestro. Pare per altro impossibile che con tanta intenzione di imitare in questa statua gli antichi simulacri d'Apollo, il Sansovino ne assestasse la movenza per modo che la spalla sinistra s'avanzasse contortamente ben più che la testa, e così desse a tutta quella figura un moto artificioso che le toglie naturalezza, e quella calma d'azione ch'era primiero intendimento de' greci artefici nell'epoca periclea. Nè in questa sola è da riprendersi tanto peccato, ma nelle altre tre ancora; anzi, a dir meglio, in quasi tutte quelle di Jacopo e della sua scuola. Ciò che spingeva gli scultori d'allora a codesto mal vezzo, non era tanto il delirio d'imitare le figure scolpite o dipinte dal Bonarotti, quanto la brama di cercar col fuscellino i contrasti di linee, il movimento e quella vita che non sapendo più far uscire dai volti, voleano, a compenso, improntare nelle membra del corpo, contorcendole. Ecco una delle tante origini del barocco che invase dopo la metà del cinquecento, scalpelli, pennelli e seste; e anche questi guai erano partiti dalla architettura, la quale, aggraziando di soverchio la linea e la decorazione, obbligava lo statuario a secondarne i travolgimenti.

Appartengono pure alla maniera meno castigata del Sansovino, i quattro Evangelisti sulla balaustrata dinanzi all'altar maggiore di S. Marco.

I getti se non più belli di lui, almeno quelli che valsero a sollevarlo a Venezia in maggior fama come scultore, sono i bassorilievi della porta che guida alla sagrestia di S. Marco dalla parte del coro, opera che gli costò trent'anni di fatiche e che finì vecchissimo. Nei due spartimenti l'uno all'altro sovrapposto, figurò la resurrezione ed il seppellimento del Redentore, composizioni immaginose, ma nelle quali, per dir vero, furono violate quelle savie leggi del bassorilievo che impongono all'artista di non disporre le figure di faccia e con molti scorti come è lecito ai dipintori. Per tutto, e specialmente nella resurrezione si incontrano movenze ardite, anzi sgangherate; teste e braccia che girano in ogni senso e, come avverte il Cicognara, *caricature nelle teste, nelle barbe e nelle estremità che annunciavano lo allontanamento dall'antica semplicità* [1]. Le predette due storie vanno incorniciate da un riquadro simile nel pensiero a quello che raccerchia le porte del battistero fiorentino. In esso furono ingegnosamente introdotte figurine di profeti e di evangelisti, ed an-

[1] Cicognara. *Storia della Scultura*, tom. V. p. 271.

che busti, fra i quali tre portano i lineamenti di Tiziano, dell'Aretino e dell'artista stesso; quasi volesse in tal modo mostrare quanta ferma amicizia lo stringesse a que' due uomini allora per opposte ragioni sì famosi a Venezia. Il meglio di quel getto tanto rinomato, son certi putti scherzanti graziosamente fra varii festoni e diversi libri. Quanta distanza fra questa porta sì esaltata dagli scrittori, e quelle con cui Andrea Pisano e il Ghiberti acquistavano immortalità nel citato battistero fiorentino! Il Cicognara si contentò di dire che non v'è pareggiata la elegante semplicità di quelle; poteva anche aggiungere, senza parer maligno, manifestar essa i difetti opposti alle molte bellezze di quei capolavori, giacchè quanta è purezza nelle fiorentine, altrettanto è manierata contorsione in questa del Sansovino. Ciò che a me piace soprattutto nell'accennata porta è la decorazione degli stipiti di marmo, e que'due puttini sovrapposti portanti un encarpio. È difficile raggiungere una maggior fluidità e squisitezza d'intaglio, difficilissimo trovar porta meglio decorata: qui si vede veramente l'artista compiuto che vuol mostrare tutto quanto egli può, e mostra di potere moltissimo.

Pare che i bassorilievi in piccole dimensioni fossero lo scoglio del nostro artefice, perchè mai fece peggio quanto ne' sei getti che stanno infissi nelle pareti del coro di S. Marco, e rappresentano miracoli ed azioni riferibili al santo Evangelista. Qual confusione in quelle composizioni; quale accumulamento di teste, di mani, di gambe, che non lasciano discernere netta la scena! Salvo qualche testa modellata proprio da valent'uomo, non saprei che cos'altro lodare in quei bronzi.

Quest'ingegno che in onta dei difetti che abbiamo notato nelle sue fabbriche e nelle sue sculture, deve riguardarsi come uno dei più insigni artisti dell'età sua, fondò così in Firenze che in Roma, e più tardi in Venezia, una florida scuola che fornì artefici valentissimi. Sicchè mentre nell'Atene italiana e nell'Eterna Città operavano secondo le sue massime Nicolò detto il Tribolo, il Solosmeo, Luca Lancia e l'Ammannato, in Venezia eseguivano molte delle opere a lui allogate e diventavano artisti di merito Danese Cattaneo da Carrara, Jacopo Colonna veneto, Girolamo da Ferrara, Tiziano da Padova, Francesco Segala pure da Padova, Desiderio da Firenze, Pietro da Salò, Tommaso Lombardo da Lugano, e finalmente quell'agile quanto licenzioso ingegno di Alessandro Vittoria da Trento, che il Vasari, quasi sempre equo nel dispensare la lode, chiama *rarissimo nei ritratti*.

Lo scopo mio mi vieta di parlare su ciascuno dei nominati, e

mi dà obbligo invece solo di toccare di quelli che in Venézia condussero la maggior parte dei loro lavori. Serberò per altro il Vittoria al seguente capitolo, perchè io lo tengo l'artefice che ebbe in Venezia maggiore influenza a tòrre giù l'arte dalle savie maniere del Sansovino, e ad avviarla alle licenziose sfrenatezze che si comprendono sotto nome di barocco.

DANESE CATTANEO

Il più anziano ed il più amato degli scolari del Sansovino fu Danese Cattaneo, che nato in Carrara da povera famiglia, potè coll'ingegno e cogli studi riuscire poeta non ignobile e scultore egregio. Il Temanza, che ne stese accuratamente la vita, ci raccontò le sue glorie poetiche, e le salde amicizie contratte con Bernardo Tasso e coll'immortale Torquato. Poi ci venne minutamente noverando le lodi e i conforti che da quest'ultimo s'ebbe, e il pregio in che si teneano i versi del Cattaneo da tutti i letterati del tempo. Noi che dobbiamo occuparci solo delle arti veneziane, lo esamineremo unicamente come artista.

Egli divenne discepolo di Jacopo fin da quando questi avea stanza in Roma. Quivi condusse molte opere di cui più non ci resta memoria. Sbattuto dalla fortuna, e fugato dalla città dell'arti, per le fortunose vicende del 1527 a tanti artisti fatali, andò errante qualc'anno per l'Italia, sinchè, come a più sicuro ricovero, riparò in Venezia, ove il Sansovino lo accolse con affettuosa tenerezza, e gli confidò la decorazione di alcuni fra gli edifizii che andava alzando, e sopra tutto della pubblica Libreria. Colà egli lavorò molte fra le teste che servono di serraglia agli archi, e parecchie fra le figure sdrajate sugli archivolti di quelli, e in tali sculture mostrò intelligenza e perizia somma, usando di quella maniera di scolpire, oserei dire, schizzata ed a larghi tocchi, che tanto giova ad ornar fabbriche di largo partito senza sagrificare la linea architettonica. Osservando minutamente quelle figure e quelle teste si vede come sentano la maniera ed appalesino spesso muscoli esagerati, ma considerandole come semplice decorazione, denotano l'artista pratico che sa tener l'accessorio subordinato, perchè non distrugga l'effetto dell'edifizio.

Allorchè però il Sansovino gli diè a fare un'opera isolata in cui lo statuario non dovesse rimaner suddito all'architetto, allora

mostrò che non era indegno di tanto maestro. Trattavasi di abbellire con marmi figurati il pozzo posto in mezzo al cortile della Zecca, e il Sansovino credette a ragione che solo il suo Cattaneo avrebbe potuto condurli mirabilmente. Divisavano i magistrati porre colà un simulacro della Giustizia, comune soggetto, in cui l'immaginazione avrebbe avuto poco da faticare, perchè gli emblemi già allora prescritti dall' uso a questa allegoria forzavano l' artista a porre due bilancie ed una spada in mano ad una severa matrona. Danese, ch'era poeta, sentì la povertà e la volgarità del tema, e quindi persuase i curatori della fabbrica a collocare su quel pozzo un Apollo come simbolo dell' oro. Scolpì quindi in grandezza di poco eccedente il naturale, un bel giovine a cui è sedile un globo cinto da una serpe che si morde la coda; il globo posa sopra un monticello d'oro, ingegnosa allusione al denaro che regge e reggerà sempre gli interessi materiali della società. La testa del nume è circondata da raggi, nella mano sinistra stringe verghe di metallo, nella destra uno scettro, in cima del quale sta un occhio, emblema della vigilanza necessaria a chi deve curare il pubblico erario. Egli voleva aggiungervi i simulacri della Luna e di Venere, affinchè rappresentassero l'argento e il rame, ma per ignote cagioni codesto suo divisamento non si compì; forse con gran danno dell'arte, perchè se questi altri due marmi avessero pareggiato il merito di quello eseguito, sarebbero stati di grande ornamento a quel pozzo. Buone sono in generale le proporzioni dell'accennata statua; peccato che il torso non sia disegnato colla perfezione delle coscie e delle gambe. Anche le braccia compariscono un po' pesanti relativamente al resto, ma i muscoli loro manifestano una grande intelligenza del nudo. La movenza abbandonatamente rilassata e molle, giova mirabilmente a far conoscere come il nume dell'oro sia generatore dell' ozio e della mollezza.

Le altre opere che conosciamo del Cattaneo sono di lunga mano inferiori a questa. Una delle statuine sotto l'organo di S. Salvatore è ben intesa nel nudo, ma di povera espressione; le due figuranti l' Abbondanza e la Pace nel monumento Loredan a S. Giovanni e Paolo, hanno proporzioni eleganti, e certa compostezza nella positura, cui devesi qualche lode, ma vi manca finezza nello scalpello, e le estremità appariscono trascurate. L' altre due statue nello stesso monumento che fiancheggiano la figura del Doge, e rappresentano una donna armata, immagine del potere guerriero della Repubblica, ed un uomo armato, allusione alla lega di Cambrai, mostransi indegne di tanto scultore, e solo possono meritar scusa,

perchè le operò in età decrepita. Egli vi fece del pari le due figure sdrajate sul frontespizio, anch' esse poco pregevoli.

Per le città dello stato veneto lavorò molto il Cattaneo, e forse vi eseguì le opere sue più belle. Tali possono dirsi a parer mio, uno dei bassorilievi della cappella del Taumaturgo in Padova che fu finito da Girolamo Campagna, i busti del Contarini e del cardinal Bembo sui loro sarcofagi nella stessa basilica: opere egregie entrambe, e specialmente l'ultima, la quale ebbe le lodi del gran Tiziano. Egli eresse anche il magnifico monumento di Giano Fregoso in S. Anastasia di Verona, e quivi addimostrò come la sesta gli fosse famigliare al pari delle rime e dello scalpello. Questo raro ingegno finì di vivere vecchissimo nel gennajo del 1573 in Padova, città che sopra tutte egli prediligeva, e dove più poetando che scolpendo, fermava sempre lungo soggiorno.

GIROLAMO DA FERRARA

Fra i discepoli del Sansovino, fu pure un agile ingegno quegli che lavorò i bassorilievi di marmo nella Loggetta sotto il Campanile, stupendi veramente per certa purezza di massime e per corretta finitezza di esecuzione. La storia non ce ne tramandò il nome, ma possiamo congetturarlo da un passo del Vasari ove parla di Girolamo da Ferrara, detto il Lombardo [1], imperocchè ponendolo fra gli scolari di Jacopo dice « *costui sebben capitò sotto il Sansovino d'età di trent' anni e con poco disegno, ancora che avesse innanzi lavorato di scultura alcune cose, essendo piuttosto uomo di lettere e di carte che scultore, attese nondimeno di maniera, che in pochi anni fece quel profitto che si vede nelle sue opere di mezzo rilievo, che sono nelle fabbriche della libreria e loggia del campanile di S. Marco; nelle quali opere si portò tanto bene, che potè poi fare da solo le statue di marmo e i profeti che lavorò alla Madonna di Loretto* ». Il Cicognara sospetta che quei bassorilievi possano essere di Tiziano Minio detto da Padova, perchè in altro passo della stessa vita, è detto dal Vasari che il Minio *scolpì di marmo alcune figurette nella predetta Loggia;* e si viene confermando in questa opinione, vedendo certa rassomiglianza di stile fra i citati bassorilievi ed il gran coperchio di bronzo sul fonte battesimale a S. Marco, opera indubitata del detto Tiziano. Mi incresce

1 Vasari. *Vita del Sansovino.*

anche questa volta disconsentire dalla opinione del valente critico; ma quando io raccosto l'uno e l'altro dei testè ricordati lavori, mi par vedervi tale una discrepanza di maniere, da non poter persuadermi sieno fatiche di una stessa mano. Nei bassorilievi della Loggetta trovo castigata eleganza e quel contorno sobrio ch'è sempre nelle sculture di Andrea Contucci, primo maestro di Girolamo da Ferrara; nel coperchio invece di S. Marco, manierismi e scorrezioni proprie d'uno che avea solo studiato nell'ultime opere di Jacopo Sansovino, peccanti quasi tutte di esagerazioni michelangiolesche. Per la qual cosa non dubiterei a ritenere di Girolamo i bassorilievi istoriati, e di Tiziano invece le figurette sdrajate sugli archi, e due fra i puttini seduti su trofei militari, che stanno nei riquadri medii sopra gli intercolonnii, sendochè gli altri due estremi furono scolpiti da Antonio Gai nel 1750, come avverte il Temanza. Nel bassorilievo mediano viene espressa Venezia cogli emblemi della Giustizia, seduta, secondo il solito, su due leoni: al piede le stanno due fiumi, probabilmente il Brenta e l'Adige, a rammentare i più forti dominii dei Veneziani in terra ferma. Nel vano alla sinistra sta Giove, simbolo al regno di Creta; in quello a destra Venere che aspetta Amore volante nell'alto, allusione all'altro regno di Cipro che era pur posseduto allora dai Veneziani. Nei vani fra i piedistalli vi sono quattro storiette: le due a destra porgono la caduta di Elle dal montone di Frisso, e Teti che par soccorrere Leandro, mitologiche allegorie forse riferibili ai pericoli che i Veneziani incontravano spesso guerreggiando coi barbari dominatori dei Dardanelli; forse ai fruttuosi commercii che per la via dell'Ellesposto essi mantenevano nell'Oriente. Le due a sinistra esprimono fatti relativi a Venere, per meglio richiamare al pensiero quel regno di Cipro cui Venezia poneva tanta dilezione. I due primi furono dal Cicognara fatti incidere per la sua Storia della Scultura onorandoli di moltissime lodi; e a giusto diritto, perchè abbondano di pregi. Io però non oserei dir come lui che ne abbiano tanti da sembrare usciti da greca officina [1]; perchè l'arte greca dell'epoche auree mi par ben superiore ai citati bassorilievi, anche nelle sue opere men famose.

Questo Girolamo, come vedemmo dalle parole del Vasari, condusse pure parecchii de' mezzi rilievi che ornano la Libreria, e probabilmente son que' puttini, che meglio manifestano temperanza di forme nel fregio jonico.

1 Cicognara. *Storia della Scultura*, tom. V. pag. 299

TIZIANO MINIO, DETTO DA PADOVA

Come testè ricordai, anche questi operò molto pel Sansovino, così nella Libreria che nella Loggetta; ma il suo maggior lavoro a Venezia fu il citato coperchio del fonte battesimale a S. Marco, da lui intrapreso in compagnia di quel Desiderio da Firenze, che fu uno dei migliori allievi del Sansovino. Ci rimane un contratto in data 18 aprile 1545, in cui questi due scultori si impegnano di dar compiuta l'opera entro un anno [1]. Si scorge però da quella scritta che Tiziano n'era il principale imprenditore, perchè parla sempre in suo nome, e si sottoscrive da solo. È quindi da ritenersi che i rilievi stiacciati, da cui è coperto quel bronzo, sieno per la maggior parte modellati di sua mano. Presentano gli evangelisti Luca e Marco, ed alcuni fatti della vita del Battista; e se non fossero così lodati dagli scrittori, io credo che poca attenzione otterrebbero dai riguardanti, giacchè, a dir le cose senza veli, son volgari assai, non tanto per lo stile ammanierato e contorto, quanto per la poca finezza del getto.

Ci avverte il Vasari che questo Tiziano aveva anche fatto una statua di S. Giovanni coi quattro evangelisti e quattro storie del Battista, *per gettarla in bronzo, ma morendosi d'anni trentacinque, rimase il mondo privo di un eccellente e valoroso artefice* [2]. Io credo bene ch'egli fosse un valoroso artefice, e gli ornamenti della cappella del Santo a Padova abbastanza lo attestano; ma che fosse eccellente dubiterei, perchè i lavori da lui lasciatici, dalla eccellenza sono molti lontani.

JACOPO COLONNA

Costui che molto lavorò in Padova, condusse anche in Venezia alcune statue che il Vasari loda, a mio avviso, più del dovere. È fra queste quel S. Lorenzo, statuetta di marmo da cui è riempita

1 Cicognara, *Storia della Scultura*, tom. V, pag. 262 (in nota).
2 Vasari nella stessa *Vita del Sansovino*.

una delle nicchie sotto l'organo di S. Salvatore: povera cosa invero, che parmi debba viversi *senza infamia e senza lodo*. Se fosse durata quella terra cotta figurante Marzio che il Colonna compieva per Luigi Cornaro, e che doveva essere fusa in bronzo, forse ci correrebbe obbligo di portare più favorevole giudizio del suo valore nell'arte, giacchè il Vasari dice ch' era l'opera migliore che mai facesse. Ma essa perì, e con essa tutte l'altre ch'il biografo aretino rammenta.

PIETRO DA SALO'

Rimase un semplice intagliator di fogliami fino all'età d'anni trenta, ma allora allogatosi col Sansovino, che cominciò ad insegnargli la statuaria, nel breve giro di due anni fece da sè alcune sculture assai buone, al dir del Vasari; assai mediocri al dire di chiunque si conosca un poco dell'arte. Le più celebrate son quelle due figure che sostengono un cammino nella stanza ch'era destinata ai capi del Consiglio dei Dieci, ma pur troppo anch'esse non sanno uscire da quella mediocrità imperita ch'è distintivo di questo artista. Basta guardare agli schiavi che in concorrenza del Vittoria egli lavorò pel monumento Contarini al Santo di Padova, per andar persuasi come fosse debole anche nel maneggio dello scalpello, se non basta nella intelligenza del vero. Narra il Vasari che Pietro avea di sua mano alcune opere assai buone nella tribuna di S. Marco. Io le credo quelle che stanno sull'altare antico del Sacramento, e mostrano nell'alto a bassorilievo, l'Eterno Padre fra angeli, in due nicchie i Santi Antonio e Francesco, di tondo. So bene che le Guide le reputano del Sansovino, perchè il figlio di lui come tali le novera; ma ho paura vi sia errore; tanto più che non hanno il suo stile; e d'altra parte la testimonianza del Vasari mi pare di qualche peso. Pietro lavorò pure una statua di Marte che è fra quelle poste ad ornamento del gran verone sulla facciata del Palazzo Ducale verso la laguna; ed una Giustizia per la piazza di Murano, e quella specie di cariatide ch'è detta il Gobbo di Rialto, nella piazza di questo nome.

DOMENICO DA SALO'

Quest'abile artista, che il Vasari ingiustamente dimenticava, era figlio del precedente, e al par di lui pare camminasse sulle traccie del Sansovino. Almeno ciò lasciano congetturare le tre sculture che di lui restano in Venezia. La prima vedesi nel palazzo che ora è de' Priuli a S. Maria Formosa, ma che prima apparteneva ai Ruzzini. È un busto di buona maniera posto sopra uno degli archi delle scale, e rappresenta Mantova Ruzzini. Intorno ad esso sta scritto *Dominicus quondam Petri de Salodio S. F.* Forse è di lui anche l'altro che gli sta di fronte colla effigie di Girolamo Ruzzini, figlio del precedente, sebbene vi manchi il nome dello scultore. Di maggiore importanza è l'altro lavoro di questo Domenico che sta nella chiesa di S. Giuseppe, e porta anch'esso il nome dell'artefice e l'anno 1571. È un bassorilievo che serve come di pala ad un altare, e ne forma il soggetto una gloria di angeli nell'alto, e al piano la Vergine col putto e i SS. Giuseppe e Giovambattista.

È assai migliore fatica il monumento che Domenico scolpiva per Vincenzo Cappello, morto nel 1541, e veniva posto sulla porta maggiore di S. Maria Formosa. La figura del Cappello, che sta in piedi sull'urna, appalesa uno stile savio e formato su buone massime; lo scalpello, senza essere fino, è però quanto basta accurato.

TOMMASO LOMBARDO DA LUGANO

Tuttochè incensato anch'esso dall'indulgente Vasari, riuscì un povero imitatore dello scalpello di Jacopo suo maestro, e tale lo dimostra il suo gruppo della Vergine col bambino e S. Giovannino che sta sopra un altare a S. Sebastiano; lavoro scorretto nell'insieme, e come tutte le imitazioni servili, scomposta esagerazione dei difetti dell'esemplare. Nè punto è migliore la statua al vero di S. Girolamo ch'egli scolpì per uno degli altari di S. Salvatore, perchè se in essa non manifestansi spinti all'eccesso i difetti del precettore, vi si deve rimproverare invece il volgare concetto, e la timidezza nell'azione e nel tocco; oltrecchè lo insieme è male proporzionato e la testa senza nessuna espressione. Questo Tommaso

fu anch' egli uno degli artefici scelti dal Sansovino, per far alcune fra le figure ornamentali nella Libreria. *Ma perchè Tommaso,* (dice il Vasari), *piuttosto preferiva di lavorare di stucco che di marmo o bronzo, sono di sua mano infinite bellissime figure e opere fatte da lui di cotal materia in casa di diversi gentiluomini di Venezia.* È un gran peccato che queste opere sieno perite, giacchè se il Vasari avea detto vero, ci avrebbero servito a riconoscere valente un artista che dalle cose superstiti non apparisce tale di certo.

Lavorò alcune statue della Libreria colla direzione del Sansovino anche l'Ammanato, ma ora non si sa quali sieno le sue; come del pari si ignora quelle che vi avrà condotte quel Jacopo da Brescia che stette molti anni col Sansovino, e si partì da lui per attendere alle sculture del pubblico palazzo della sua patria, ove si può veramente conoscere la molta sua abilità.

FRANCESCO SEGALA

Non è difficile si avesse dal Sansovino gli insegnamenti anche quel Francesco Segala padovano che fuse la statuina del Battista sul fonte battesimale a S. Marco, figura posta dagli scrittori fra le buone di quell'età, ma che non esce dai confini del mediocre. Il Temanza ricorda come fatiche di questo Segala anche due statue in marmo poste a mezzo della seconda branca della scala che ascende al Collegio nel Palazzo Ducale. Il Cicognara, vedendole tanto goffe, le tenne di epoca posteriore, ma si ingannò perchè nei plinti di esse vi stanno le iniziali F. S. P. indicanti il nome e la patria di questo Segala [1].

La storia ci rammenta come allievi del Sansovino anche una intiera famiglia d'artisti di cognome Zotto pur padovani, poi un Luca, un Alvise, un Francesco, un Nascimben, un Giulio, un Domenico, e finalmente un fusore che chiamavasi Pietro Campanato. Siccome però di tutti questi, o più non restano l'opere o stanno fuori di Venezia, così non è del mio scopo il disaminarle.

Invece porterò il discorso sugli architetti insigni che furono in Venezia emuli al Sansovino, e lasciarono nella magica città opere maravigliose, fra' quali primo per età e per ingegno è da essere collocato

[1] Le altre due iniziali *D. G.* che son poste sotto, forse possono voler dire *Duce Grimani:* e in tal caso ne verrebbe che quest' opere si scolpissero il 1595, perchè solo in quell' anno Marino Grimani salì al Dogado.

ANDREA PALLADIO

Le antiche rovine che studiate dal libero pensiero degli artisti di cui fin ora esaminammo le opere, li avviavano a corretta originalità francata da ogni timidezza di imitazione, quando però fossero giunte ad accenderli di tale un entusiasmo da persuaderli a considerare come unico scopo il rinnovamento degli antichi edifizii, doveano convertirli più in archeologi che in architetti, più in sistematici precettisti, che in artisti liberi ed immaginosi. E più questo fatto doveva avvenire, quando sugli studi e sulla educazione degli artefici vegliavano con cura sollecita gli eruditi, pei quali ogni paradiso chiudevasi nella meditazione del vecchio mondo pagano. Uno di quelli che più di tutti ebbe a subire questa influenza della letteratura sull'arte, e i vigorosi voli del genio dovè sottoporre all'erudizione, e i trovati di una mente feconda incatenare colla regola cercata sudatamente in Vitruvio, fu Andrea Palladio, ingegno alto quanto altri mai, ma che sentì spesso compresse le forze della liberale natura dagli ammaestramenti del freddo suo mecenate, il Trissino, poeta antiquario che impose al povero garzoncello, figlio del popolo, quelle stesse oppressive leggi dell'autorità che spingevano lui medesimo, pover uomo! a modellare prosaicamente sulle omeriche ed aristoteliche norme il poema più nojoso fra quanti ne sieno. Nato il Palladio per inventare vasti concetti, sentì a dirsi sin dagli anni primi che ogni invenzione era difettiva, se non proponevasi ad esemplari le terme e i tempii di Roma, o non era passata pel vitruviano crogiolo. Chi dunque vorrà al Palladio dar colpa se riuscì di sovente imitatore, anzichè originale come poteva: se più mirò a rifare le proporzioni delle fabbriche antiche che ad immaginarne di proprie: chi vorrà condannarlo se sul compasso aveva impresso, quasi divisa di cavalier errante, *Roma e Vitruvio?* Non io di certo: chè anzi stimo l'allievo del vicentino poeta come uno dei più forti intelletti del suo secolo; e se tale non fosse stato non sarebbe divenuto per certo un architetto di merito eminente quale divenne, perchè la servile educazione, sgraziatamente da lui ricevuta, avrebbe bastato a tenerlo nella riga di que' meschini tanto numerosi al dì d'oggi, i quali accattano l'invenzione dalla regola, e dove quella finisce, son mozze per essi la fantasia e la scienza.

Ma non per questo m'arrabatto come i suoi lodatori a proclamarlo il genio più originale del suo tempo. Dirò sempre che fu savio, corretto, talvolta elegante, ma nol dirò mai nè immaginoso, nè fecondo nelle invenzioni. E le opere che egli lasciò in Venezia valgono a provare questo vero meglio che l'altre tutte.

Quivi, ove nelle chiese trionfava quando l'araba snellezza dell'arco acuto, quando la gentile leggiadria degli ornati lombardeschi, quando la seria grandiosità del Sansovino e del Sammicheli, l'alunno del pedantesco poeta condusse i prospetti di tre sacri edifizii sul concetto medesimo, non altro variando che i rapporti e le proporzioni delle singole parti: testificazione irrecusabile di povera od almeno di impoverita fantasia. Imperocchè la differenza delle proporzioni non può essere valutata che dall'architetto di professione; la somiglianza del concetto è sentita dal popolo, il quale domanda negli edifizii la varietà che deve esservi in opere, uguali sì nella destinazione sacra, ma pure rette da circostanze diverse.

Concedo per un istante che S. Francesco della Vigna ed il Redentore, essendo chiese consecrate ai Cappuccini, dovessero mostrarsi eguali nella lor fronte: ma se il concetto di quelle facciate si tenea conveniente alla povertà dei modesti monaci, non poteva poi tornare opportuno ai cenobiti di S. Giorgio, ch'erano i più ricchi ed i più sfarzosi delle Lagune. Se poi le facciate hanno l'obbligo d'annunciare il carattere dello interno, come potrassi lodare un pensiero che viene applicato senza essenziali mutamenti a due opere di espressione, non solo differente, ma opposta fra esse? Se il palladiano prospetto ben si catena alla interna magnificenza del Redentore, è forza disconvenga dalla disadorna nave di S. Francesco della Vigna, povera, quale si addiceva a frati, cui primo voto è il campar di limosine. Lo esprimere tre idee nella essenza loro disgiunte, con un modo solo, mi par lo stesso che usar d'una sola parola per accennare a tre cose diverse.

Vorrassi dire essere questa fecondità di pensiero? vorrassi qui ripetere la avventata frase di Quatremère, che colla inconsideratezza degli enciclopedisti, pronunciò non essersi il Palladio mai ripetuto nelle sue composizioni? Io decampo un istante dai miei principii in architettura, ed accetto la magra esortazione de' precettisti di imitare gli antichi: ma gli antichi sì grandi ch'erano, avrebbero mai negli indicati tre casi differenti adottato uno stesso concepimento, uno stesso ordine, una stessa distribuzione di facciate, come fece il Palladio?

Vi fu chi scrisse non aver veduto le fabbriche palladiane, e meno aver letto i libri del Palladio quegli che gli rimprovera d'avere, a paragone d'altri architetti, non curato il concorso delle due arti sorelle per aggiungere splendidezza alle sue costruzioni. A chi nol sapesse, l'audace che tanto osò rimproverare al vicentino architetto, son io: io che appunto pronunciai codesta opinione, perchè avendo misurato ed esaminato minutamente negli anni miei giovanili le opere di Andrea, m'ero accorto che tutto quanto spettava a scultura e pittura non fu da lui ripensato insieme alle linee dell'edifizio, ma od aggiunto come fatto accessorio che potrebbe levarsi senza sconcio, o lasciato in mano di licenziosi ornatisti che imbarbarivano di arcigogoli anche le pure sue forme; a differenza degli edifizii de' Lombardi, cui se togli le decorazioni scolpite, levi bellezza ed armonia. A provare quanto poco il Palladio sentisse le grazie dell'ornamento, e vedesse come dal variare di quello potesse venirne alla fabbrica diverso carattere, basta a due circostanze considerare: la prima ch'egli mai fregiò nessuno de'suoi profili con que' ricchi fogliami che fanno sì bella pompa di sè nelle fabbriche lombardesche; la seconda che lasciava apporre alle proprie costruzioni senza reclamare, anzi egli stesso annuendo, gli stucchi barocchi del Bombarda, del Vittoria, e del veronese Bartolommeo Ridolfi, e le pitture manieratissime di quell' antipatico Battista Franco; decorazioni tutte che, sendo foggiate su principii differenti da' suoi, andando macchiate di intemperanti e matte licenze, dovevano di necessità guastare l'accordo e la austera grandiosità delle sue architetture. Quali son gli architetti dell'antichità, de' secoli medii o del Rinascimento, che avessero tollerati di così fatti trascorrimenti: essi che per paura di non trovare l'ornato rispondente alla linea lo eseguivano colle lor mani medesime?

Rispettiamo il Palladio, è un sacro dovere; veneriamone l'elevato ingegno; ammiriamo la corretta semplicità di alcuni fra' suoi edifizii; lodiamo con tutta la forza dell'animo la sua basilica di Vicenza, capo lavoro che in sì fatto genere non ha rivali; ma non deliriamo a segno da proclamarlo esemplare unico da seguirsi nei palazzi e nelle chiese; non diciamo che *egli dispose di tutti i mezzi, di tutte le combinazioni, che potevano fornirgli le parti elementari della architettura con tutta libertà, senza mai sorpassare una giusta moderazione* [1], giacchè diremo cosa falsissima. E come mai asserire tanto

[1] Così il Quatremère nella *Vita di Palladio*; a cui fe' eco ultimamente il Magrini, sperando che l'autorità del dimenticato Segretario dell'Accademia artistica di Parigi, dovesse tener luogo di ragionamento e di verità.

dell'uomo che erige tre facciate di chiese, e dà a tutte tre la stessa disposizione: fabbrica non so quante case di villa, e sa di rado inventarle senza una loggia esterna a colonne, fatta per ricordare piuttosto il pronao di un tempio pagano che non le festose delizie della campagna italiana; che usa de' piedistalli senza bisogno, solo perchè li trova comandati in Vitruvio: che fra le cento combinazioni del composito e del corintio che gli offeriva la feconda Roma, una sola ne sceglie e la meno adorna, e quella ripete a sazietà [1]; senza ricordarsi mai che cinquant'anni prima di lui si scolpivano per tutta Italia i più gentili capitelli corintii che sieno mai stati, e adoperavasi l'elegante ordine ad esprimere ricche, nobili e svariatissime idee, mutando con giusta libertà la proporzione, come la collocazione delle sue colonne e de' suoi adornamenti?

Palladio, come bene avvertì, quell'acuto ingegno di Carlo Promis, *adorando e male comprendendo l'antico, forzavasi di innestarlo al moderno, badando alla riuscita non all'opportunità, solo contento al vedere un pronao con frontone appiccicato alla casa di un gentiluomo veneto del* 1500 [2]. La prova più manifesta che il valoroso vicentino non comprendeva l'antico, sta in due fatti che si legano alla decorazione. I profili ch'egli stesso delineava, perchè tolti più da Vitruvio che dalle antiche rovine, son quasi sempre freddi, monotoni e privi di quella sprezzatura pittoresca, di quella corretta varietà, ch' è sì mirabile ne' ruderi antichi di Roma. Quegli ornamenti invece ch' egli era stretto di affidare agli stuccatori, ovvero agli scultori, a' suoi giorni quasi tutti tinti della pece michelangiolesca, fanno a calci il più delle volte colla severità delle sue linee, e quelle guastano colle faragginose diavolerie del barocco. Codesti sconci egli non poteva

1 È singolare che i tardi cinquecentisti imitatori dell' antico, non abbiano mai fatto sui capitelli corintii di quella Roma che dicevano di studiare, la seguente osservazione non isfuggita di certo ai bramanteschi, ai lombardeschi e neppure al Sansovino. Gli antichi architetti romani quando usarono il corintio in gran dimensioni lo disposero sempre a due ordini di foglie: quando invece lo adoperarono in piccole facciate, o negli interni non troppo alti, lo foggiavano ad un solo. La ragione di questo fatto, credo sia questa: che il capitello corintio in gran scala, dovendosi vedere il più delle volte assai di soffitto, se fosse ad un solo ordine di foglie parrebbe in certa qual guisa schiacciato e corto, perchè l'occhio troverebbe dal collarino all' abaco pochi punti intermedii salienti onde giudicare dell' altezza vera. Per contrario quando è piccolo il capitello, quelle due file di foglie danno nel trito, ed imbarazzano poi se vuolsi cambiar la composizione, a fine di non dar sempre quell' inevitabile capitello di Giove Tonante ch' è il Beniamino dei nostri architetti copiatori. Ho fatto questa osservazione per dimostrare ancor più quanto meglio intendessero lo spirito dell' antica architettura i predecessori di Palladio, che non Palladio stesso ed i timidi suoi imitatori.

2 *Architettura, Pittura e Scultura* Articoli estratti dall' Enciclopedia popolare del Pomba, pag. 26.

impedirli quando anche li avesse conosciuti, perchè gli mancava la compiuta educazione artistica de' suoi predecessori, i quali esercitando tutti i rami dell'arte praticamente, sapeano colla matita e collo scalpello foggiare, secondo il proprio sentire, gli ornamenti che andavano immaginando.

Egli quindi è un de' primi architetti che segnano una separazione fra la scultura e la architettura, separazione che pur troppo fu madre di dissonanze moleste, ed impedì che l'ornamento serbasse unità colle linee della fabbrica, o diventasse lingua efficace di quella. Egli il primo che, disprezzando le tradizioni del medio evo e del quattrocento, rompe gli anelli di quella sacra catena che congiunge l'arte alla vita delle nazioni.

Sia pure che nelle scuole architettoniche si studino l'opere del Palladio; anche a me piacerebbe vederle meditate, perchè stimo utile ai giovani la osservazione comparativa di tutte le invenzioni pregevoli, e di tutti gli stili corretti. Ma non si rimpicciolisca la fervida fantasia de' giovani con quel solo esemplare, non si inculchi loro che Palladio seppe applicare l'arte degli antichi alla costruzione delle abitazioni moderne, giacchè per tal modo produrremo il male gravissimo di far credere agli studiosi, trovarsi nella maniera palladiana tutti gli elementi della antica, e poter soltanto con queste due architetture commiste giovare ai bisogni presenti, i quali non hanno a che far nulla nè con quelli dell'antichità, nè cogli altri dell'epoca in cui viveva l'insigne vicentino.

Adoperando in tal modo vedremo quindi risultarne architetti abili a far progetti gradevoli a primo abbrivo per certa pomposa grandiosità, ma incomodi o incompatibili al vivere d'oggi giorno; architetti in una parola che giustificheranno il detto di quel brioso francese, il quale desiderava abitare una modesta casa disposta coi comodi di Francia, la quale ne avesse di prospetto una del Palladio.

Non è del mio scopo distendere un sunto della vita di quest' uomo rinomatissimo, a me basta venire analizzando le costruzioni che ci lasciò in Venezia. Chi poi desiderasse conoscere il molto ch'egli ideò e condusse a termine, legga la copiosa biografia che ce ne ha data il Temanza, e più le Memorie intorno alla sua vita che con paziente diligenza ne dettò recentemente in un grossissimo volume l'abate Magrini di Vicenza [1]. Incomincierò dalle chiese.

S. PIETRO DI CASTELLO. Le diligenti ricerche del citato Magrini intorno alla vita del Palladio ci fecero con sicurezza sapere,

1 *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio* pubblicate dall' abate Antonio Magrini di Vicenza. Padova 1845.

come questo vasto tempio, il quale nell'interno è tenuto opera del Grapiglia, nello esterno dello Smeraldi, tutti due seguaci delle palladiane norme, fu primitivamente, almeno nel prospetto, ideato dal Palladio nel 1558. Serbasi ancora il contratto fra il patriarca di Venezia Vincenzo Diedo ed alcuni tagliapietra per l'erezione di quella facciata sul disegno di Andrea per la somma di ducati 1910 [1]. Morto però il patriarca nel 1559, l'opera non potè neppure incominciarsi, e solo vi si diè mano nel 94; ma non però sulle forme dal disegno prescritte. Infatti il disegno parla di sei colonne, e adesso non se ne vedono che quattro; il disegno prescrive l'ordine corintio, e attualmente è composito, fissa di porre tre pilastri per parte, e adesso son due soli nelle due ali minori. Tante differenze fanno a ragione supporre che l'architetto chiamato a condurre l'opera avvisasse sostituire un suo prospetto a quello del Palladio. Si vede per altro chiaro che egli ebbe intenzione d'attenersi, e scrupolosamente, al palladiano stile, perchè la facciata di S. Pietro di Castello è quasi una ripetizione di quel concetto che il Palladio tanto prediligeva nelle chiese, ed a cui sagrificava ogni volo della fantasia.

Il signor professore Ermolao Paoletti nell'erudito ed ingegnoso suo libro che intitolò *Fiore di Venezia*, e che è senza dubbio la miglior Guida della città che fin ora sia uscita; dice che tanto il Grapiglia quanto lo Smeraldi seguitano *le tracce di uno degli otto modelli già stati esibiti a tale oggetto da Palladio* [2]. Ignoro da dove egli traesse codesta notizia; probabilmente da buona fonte, perchè egli si mostra sempre scrittore di coscienza. Dato dunque che ciò fosse vero ne risulterebbe che la facciata attuale, quantunque diversa da quella indicata nel contratto 1558, pure venisse anch'essa immaginata dal troppo lodato vicentino, e che lo Smeraldi non fosse che un semplice esecutore. Per tal ragione mi credo quindi in diritto di parlarne qui come di un concetto palladiano.

Il corpo centrale è formato da quattro colonne composite, posate su altissimi piedistalli, e reggenti un sopraornato ed un frontespizio. La porta si schiude nello intercolonnio di centro, e la trabeazione sua serve pure di cornicione alle navi minori decorate da un ordine corintio, anch'esso condannato a sostenere da una parte e dall'altra un mezzo frontespizio che va a morire sotto il capitello della maggior colonna. Quanta povertà di invenzione, quando paragoniamo questa facciata a quelle gentilmente ricche ch'erano apposte alle cattedrali archi-acute, od alle leggiadrissime di stile

1 Magrini op. cit. pag. 56 e seg.
2 Tom. II. pag. 186.

lombardesco! Quante sgradevoli interruzioni di linee e risalti e corniciette importune, quando le poniamo a fronte della grandiosa maestà dei tempii peripteri degli antichi! E quei piedistalli sì alti che fanno parer le colonne sui trampoli, come non scemano ad esse grandezza e nobiltà? Avea ben ragione il Milizia di gridare la croce addosso ai piedistalli, scaturigine sempre di impacci molesti, e buoni solo a rimpiccolire e togliere la bella semplicità della colonna; eppure i legislatori dell'arte non osano nè anche adesso condannarli; nè già perchè anch'essi non li trovino sconci, ma perchè il Palladio li usò con predilezione: e Palladio non deve aver errato mai. Ecco come all'ombra dei gran nomi si perpetuano i pregiudizii, e la critica si fa servile.

FACCIATA DI S. FRANCESCO DELLA VIGNA. Il patriarca Grimani, cui non piaceva il prospetto proposto dal Sansovino per questa chiesa, lo affidò ad Andrea Palladio; ed egli vi adoperò quel solito concepimento che gli pareva il più adatto alla forma di qualunque tempio. In questo caso per altro calpestò senza accorgersi una legge ch'egli medesimo predicò nei suoi libri come base dell'arte; quella cioè di far corrispondere la esterna disposizione alla interna costruttura. La chiesa tutta, l'ho già detto nell'altro capo, è fattura del Sansovino: avrebbesi quindi dovuto richiamarne il pensiero, od almeno foggiar le linee in modo che ricorressero colle preesistenti di Jacopo. Questo pure volea quel padre Giorgi che vedemmo prescrivere le sue sonnifere proporzioni del *diapasson* e del *diapente* per la erezione del sacro edifizio: Egli diceva, e questa volta con profondo senno « *il frontale desidero sii nullo modo quadro, ma corrispondente alla fabbrica dentro, et che per esso si possi comprendere la forma della fabbrica et le sue proporzioni* [1]. Il Palladio non badò nè punto nè poco a questi sani precetti, ch'egli stesso avea proclamati, e fece tutt'altro; e quel ch'è peggio fece cosa lontana assai dal bello. Perchè non son belli quegli enormi piedistalli che reggono le colonne maggiori; meno ancora quel basamento che sobbarca le minori; bruttissimo il partito della porta che si mostra avvallata fra quelle due meschine colonnuccie che la fiancheggiano, e per tutto ornamento presenta un magro arco fregiato da un guscio di conchiglia. Ha un bel dire il Selva [2] *che se un valente artista si accingesse a decorare lo spazio determinato del corpo preesistente in modo diverso, riconoscerebbe le difficoltà dell'impresa e dopo reiterate prove*

1 Moschini. *Guida di Venezia*, tom. I, p. 56.
2 *Fabbriche di Venezia*, tom. II. pag. 17.

aumenterebbe la ben dovuta stima pel nostro Palladio. Sarà tutto vero, ma io non so comprendere come uno spazio sì regolare non si potesse architettare in guisa da togliere i difetti accennati, e da legare le linee coll'interna forma. Obbedendo a quest'ultima necessità sarebbe stata forse perdonabile qualche sconcezza; ma ove questa fu pretermessa, era debito condurre l'opera senza mende. Io però credo, e parlo per pazienti studii consecrati a quello spazio, che se un architetto scevro da pregiudizii e da adorazioni palladiane, buon conoscitore delle grazie lombardesche e del primo stile del Sansovino, si ponesse ad inventare un nuovo partito per quella facciata, potrebbe far opera emula delle elegantissime che i Lombardi seppero immaginare. Invito que' giovani che ben intendono come tutta l'architettura non si chiuda nelle norme palladiane, dar la prova a questa mia asserzione e vedranno s'io dica il vero.

S. GIORGIO MAGGIORE. La seconda rinomata chiesa eretta coi disegni del Palladio è S. Giorgio Maggiore di cui fu posta la prima pietra nel 26 novembre 1565 [1]. Sebbene, per la morte sopravvenuta all'architetto nel 1580, egli non potesse compierla intieramente, pure fu condotta a fine con esattezza sui suoi modelli, salvi pochi insignificanti mutamenti. È quindi uno degli edifizii in cui meglio egli vuol essere giudicato; sì perchè da lui stesso considerato importantissimo, sì perchè fra le opere sue più lodate.

La icnografia è una croce latina a tre navi elevata sette gradini dal piano. La navata di mezzo, che è il doppio in larghezza delle laterali, va direttamente alla tribuna principale e si protende da ambedue i lati fino ad incontrare le due tribune minori. Oltre le due gran cappelle formate dalle braccia emisferiche della crociera, ve ne sono altre quattro in ognuno dei due lati del tempio. Il santuario sollevasi per tre gradini dal suolo della chiesa, e dietro ad esso vi è quel coro che il Bertotti Scamozzi disse con insolito coraggio, essere *troppo minutamente ornato di nicchie, di statue, finestre, colonne, frontespizii*, e lo disse perchè nol credeva fabbricato al tempo del Palladio [2]. Un ordine composito a colonne e pilastri riposanti sopra importunissimi piedistalli alti circa la quarta parte delle colonne, gira tutto all'intorno della chiesa. L'altezza di queste colonne è di dieci diametri e un quarto, e la lor trabeazione risponde al quinto d'esse. Gli archi delle navate son alti due larghezze e mezza

1 Magrini. Op. cit. pag. 63.

2 *Le Fabbriche ed i Disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, Vicenza 1796, tom. IV. pag. 17.



Interno di S. Giorgio Maggiore.

crescenti ed i loro archivolti son sostenuti da pilastri corintii la cui trabeazione forma imposta. Tutta la chiesa va coperta d' una vôlta a botte nel cui centro sollevasi sopra quattro archi una cupola di mattoni. (V. la vignetta di contro).

Il prospetto è decorato da un ordine composito: sotto le colonne sono i soliti piedistalli che vanno sorretti da uno stereobate nella cui altezza son contenuti i sette gradini che guidano al piano del tempio. Le quattro colonne che formano il corpo principale di questa facciata portano dopo la loro trabeazione un frontespizio a due acque con acroterii e statue. Le due ali sono ornate di un ordine minore corintio a pilastri, la cui trabeazione si stende quanto è larga la facciata. Sulle nominate due ali si slanciano mezzi frontoni che vanno a conficcarsi nelle colonne dell' ordine principale, secondando le pendenze dei tetti delle navi minori. La porta arcata non è aperta che fino all' imposta; l' arco è chiuso ma un poco sfondato. Tutto questo prospetto insieme a quei tabernacoli ove si contengono l' urne di due senatori, fu costrutto dopo la morte del Palladio colla direzione dello Scamozzi, ma sempre seguitando il disegno dato da Andrea.

Io per certo non mi farò accusatore nè dei rapporti generali nè delle proporzioni di cui constano l' ordine principale come il secondario; rapporti e proporzioni che mi pajono armoniche, gentili, dirò anzi di più, eleganti. Ma non so vedere necessità di que' benedetti piedistalli sotto l' ordine primario, non so veder la ragione di collocare la colonna a bassorilievo sopra piedritti, quando il tempio cristiano domanda liberi spazii e pianta facilmente comprensibile all' occhio. Perchè non posare intera la colonna secondo il pensiero degli antichi e lasciarla trionfare isolata a reggere la nobile volta? Perchè conficcare quelle nicchiette fra gli intercolonnii della croce? perchè valersi di que' miseri pilastri per sostenere gli archi delle cappelle? perchè infine decorare la porta internamente con quelle colonnette mingherline innalzate sopra sproporzionatissimi piedistalli? Quanto quest' ampia chiesa non avrebbe sollevato gli animi all' inno della fede, se invece di que' tanti interrompimenti e di quei massicci piloni che limitano lo sguardo, avesse ripetuto il concetto della primitiva basilica cristiana, come fece il Brunelleschi e molti degli architetti del quattrocento! Il Quatremère, che molte volte scrive a caso, tanto per far frasi e pagine, disse nella sua adulatrice vita del Palladio » aver questo ingegno conosciuto non esservi rapporto tra la forma di un tempio pagano e quella di una chiesa cristiana, tra le cerimonie e le pratiche esteriori delle due religioni;

e ch'egli servendo alle novelle istituzioni, provò a modellarsi sopra il primitivo tipo dei monumenti del cristianesimo, cioè a dire della basilica ». O il Quatremère non vide mai le basiliche primitive di Roma, ovvero non esaminò quelle del Palladio: altrimenti non avrebbe pronunciato tanto errore. Imperocchè fra l'une e l'altre vi corre infinita differenza, e tutta a scapito del vicentino illustre. Quelle sempre a colonne isolate su cui girano immediatamente archi semicircolari o corrono architravi, lasciano campeggiar libero l'occhio, e lo guidano ricreato all'altare unico del presbiterio; queste con colonne posanti su importuni piedistalli, e addossate a piedritti grossissimi, ingombrano il passo e lo sguardo, e tolgono quel sublime effetto prodotto dallo isolamento della colonna, e dalla prospettiva giovata da leggeri sostegni gli uni agli altri succedentisi. Quelle paiono accomodate a ricevere le assemblee numerose che il culto cristiano accomuna sotto un sol tetto; queste sembrano disposte in guisa da mantenerle divise nelle separate cappelle. Quelle ricordanti la umile grandezza e la serena pace della religione; queste piuttosto sale da banchetto che chiese; piuttosto splendidi ricinti per le terrene delizie, che non sacro ricetto a celesti contemplazioni.

Studino pure gli architetti le palladiane chiese per le buone proporzioni degli ordini, per le savie cornici, pei bene scompartiti spazii; ma non vi si ispirino per inventare il tempio cristiano, perchè tradirebbero il più alto scopo dell'arte, quello di destare negli edifizii un'idea consona alla loro destinazione.

Il Palladio condusse pegli stessi opulenti monaci anche il vasto lor refettorio; e questo, a dir vero, mi pare opera assai più bella della chiesa. Specialmente l'atrio a me sembra un capolavoro di squisite proporzioni; la porta rastremata un po', n'è magnifica; e pregevoli pur sono i tabernacoli ai fianchi d'essa che serrano fra le colonne corintie due acquaii, di non lodevole profilo. Qui il Palladio era sul suo terreno, giacchè negli atrii mostrasi valentissimo quasi sempre, forse perchè ne trovò bei modelli nelle antiche terme da lui tanto studiate, forse perchè li meditò a lungo in Vitruvio che in questa parte merita attenta considerazione, e può agli artisti giovare assai.

È pure architettura d'Andrea il suntuoso chiostro del monastero, ed anche qui è degno di molta lode perchè emulò l'effetto degli antichi peristilii. L'opera è un rettangolo formato da belle arcate giranti su colonne joniche gemine di gentile profilo, negli angoli però aggruppate a quattro a quattro: semplice e nobilissima

composizione che più forse di molte altre del Palladio mostra pensiero independente e forza d'ingegno. Fatto però singolare! questo chiostro sì pregevole per l'eleganza sua, tanto poco garbò ai panegeristi dell'autore, che appena lo nominano, anzi pare che gli stessi raccoglitori dell'opere palladiane disdegnassero di considerarlo uscito dalla sua sesta, giacchè non ce lo diedero mai inciso. Qualcuno vorrà scusare la colpevole dimenticanza di chi pubblicò le fabbriche palladiane, dicendo, che se quel chiostro fu dal Palladio fondato nel 1579 [1], fu però proseguito dopo la morte di lui da un Bortolo Tagliapietra, e fu compiuto solo nel 1617; ma non v'è prova nessuna che ne fosse alterato il disegno; anzi, guardando ai profili così delle colonne che delle finestre sovrapposte, si acquista certezza che il lavoro venne fedelmente proseguito sulle norme dell'immortale vicentino.

IL REDENTORE. Ma l'opera del Palladio, in cui i lodatori trovano tutte le gemme possibili, e scorgono una bellezza che eclissa quella di ogni altro tempio fra i più decantati, è la chiesa del Redentore alla Giudecca, che la Repubblica deliberò di alzare nel 1576 a fine di adempiere il voto riconoscente all'Altissimo per aver liberato la città da fierissima peste. Chi ha voglia di sapere quante voci nel Senato propendessero per un sito piuttosto che per un altro, e in quale anno, in quale giorno, venisse posta la prima pietra; chi si diverte alle narrazioni relative al dispendio incontrato in una fabbrica, legga il citato Magrini, che intorno a questo argomento non ha di certo risparmiata pazienza. Noi che ci occupiamo d'arte soltanto, veniamo difilati a toccare quanto spetta all'arte.

La icnografia è una croce latina nel cui braccio più lungo stanno da ogni parte tre cappelle sfondate che contengono altrettanti altari uniformi nella struttura. La lunghezza del corpo principale è il doppio della sua larghezza. Il mezzo della crociera è coperto da una cupola impostata sopra un quadrato minore della larghezza della nave centrale. La testa e le braccia della croce girano in semicerchio; ma intanto che queste son formate dal vivo del muro, quella si compone di quattro colonne corintie isolate, eguali a quelle dell'ordine ricorrente in tutta la chiesa. L'altar maggiore occupa il centro di questo gran nicchione. Dietro allo sfondo che forma il capo della croce trovasi il coro di *umile struttura*, dice il Diedo, *quale conveniva ai cappuccini* uffiziatori della detta chiesa. Un elegantissimo ordine corintio, e per dir vero, non fatto per ricordare l'umile povertà

[1] V. Magrini. Op. cit., pag. 216.

cappuccinesca, adorna tutto lo interno. Gli archi delle cappelle vanno sostenuti da pilastri corintii di un ordine minore, reggenti una cornice architravata che serve di imposta e gira per tutto il tempio. Negli intercolonnii stanno due file di nicchie sovrapposte le une alle altre. Il prospetto sì lodato, ma al mio pessimo gusto sì poco lodevole, non risponde colle linee principali dell'interno. Il suo piano sollevasi sopra uno stereobate confinato da grandiosa gradinata costrutta nella sua altezza. Sopra essa s'alza (e questa volta la Dio mercè, senza gli inutili piedistalli) un ordine composito con due colonne nel centro e due pilastri agli angoli. Lo intercolonnio mediano risulta più che il doppio dei due laterali. Le due ali portano un ordine corintio a' pilastri che percorre la linea de' fianchi, ed entrando nello intercolonnio centrale, forma e decora la porta. La cornice di quest'ordine fu assennatamente convertita in fascia, e quindi vennero soppressi i suoi membri, affinchè, passando essa fra gli intercolonnii, non presentasse inopportuni risalti. I coperti delle ale, che stanno nella medesima linea della facciata, figurano come un mezzo frontone che va a conficcarsi, direi quasi, a forza tanto nei capitelli giù grandi dell'ordine composito, quanto nell'architrave ad essi sovrapposto.

Il Diedo andò ricercando i rapporti fra le larghezze e le altezze delle singole parti, e presupponendo fosse anche il Palladio schiavo del precetto come tutti gli architetti delle nostre scuole; allorchè s'accorse non essere le proporzioni fra la larghezza e la lunghezza del tempio, rispondenti esattamente alle tre medie suggerite e spesso poste in uso dal Palladio, s'immaginò, che il vicentino illustre non dovesse *dormire sopra un oggetto di sì gran riliero*, e per conseguenza che il mancar d'esattezza in quelle care proporzioni provenisse invece da inavvertenze degli esecutori. Ma il Palladio, tuttochè spesso a scapito del proprio pensiero idolatrasse gli antichi, era per altro uomo di troppo alta mente, per caricarsi volontario di ceppi così pesanti. Egli probabilmente avrà avuta l'idea di secondare una delle tre medie, ma avvedutosi nel momento del costruire che non gli davano nè armonia nè bellezza, operò come tutti gli uomini eminenti: spezzò la catena che l'avrebbe condotto all'errore, e fece quello che il cuore gli dettava dentro e l'occhio gli comandava [1]: Così avesse fatto pur sempre!

[1] Di questa medesima opinione era anche il Temanza, sempre più assennato ne' suoi giudizii che nelle sue fabbriche. Egli, in una lettera al Preti, scrive queste rimarchevoli parole a proposito delle proporzioni matematiche del Redentore. « *Gran cosa che conoscendo il Palladio la proporzione armonica ed avendone fatto uso, ove può credersi che meno importasse*

Ma perchè il Diedo, anzichè cercare in quell'opera le regole, che forse il sommo artista a bella posta non curò, o piuttosto senza accorgersi raggiunse, non vi rintracciò la suprema delle bellezze, quella che viene dalla convenienza, e che è primo elemento della espressione architettonica? Guidato da tali mire avrebbe ancora trovato molto da lodare, ma molto anche da censurare. Per certo le gentili proporzioni degli ordini, la eleganza di qualche profilo, la semplicità della distribuzione, il sapiente contrasto delle masse, sono pregi che sarebbe stoltezza od ignoranza negare. Ma trattandosi di chiesa che *dovea essere d'umile struttura quale convenica ai cappuccini*, tornavan poi acconci un ordine composito ed un altro corintio, entrambi riccamente decorati? Se ai modesti figli di Francesco, agli uomini cioè che lasciarono le pompe del mondo col voto di vivere poveri accattando il pane, si dà per asilo una sala splendida delle più magnifiche pompe che la pietra possa manifestare, quali son quelle dell'ordine composito il più ornato, come avrebbonsi poi dovute architettare o la basilica di S. Pietro, primo tempio del mondo, o le adulate sale dei potenti della terra? Non era codesto od un irridere ai santi voti dei poveri cenobiti, o piuttosto un violare i più inviolabili doveri dell'arte, la quale è in obbligo colle sue linee e colle sue decorazioni di rivelare l'uso cui si destinano gli edifizii? Perchè non foggiare quel santuario di maniera dorica la più modesta, e richiamare così all'occhio del riguardante i voti del Serafico che volea i suoi proseliti, ricchi solo d'amore per l'uomo e per Dio, e per questo spregiatori d'ogni terreno godimento? Bene sta che il Palladio scrivesse al Capra voler egli che l'*edifizio risultasse di piena soddisfazione della Repubblica et a maggior gloria et a dignità di Dio* [1]. Ma egli stesso non dissimulava come gli fosse stato imposto di farlo divoto, perchè doveva servire ai cappuccini. Or dunque come poteva venirgli in pensiero di invitare alla devozione colle splendidezze dagli antichi adoperate per le superbe opulenze dell'aristocrata o per la orgogliosa munificenza degli imperatori? Il più strano poi si è che in S. Giorgio, chiesa destinata a' più sfarzosi monaci di Venezia, il composito è modesto assai e quasi vorrei dire rimesso; qui invece ove trattavasi

come ho dimostrato nella vita di lui, l'abbia poi trascurata in un'opera così cospicua quale si è la chiesa del Redentore. Io però non mi sono maravigliato quando, riducendo a stretto esame la cosa, mi parve di concepire che l'uso semplice della media proporzionale armonica nella architettura, e così anche delle altre due, aritmetica e geometrica, sia uno di quei misteri spacciati con poca considerazione. » (*Lett. Pitt.*, vol. V, pag. 465, edizione del Silvestri, 1822).

1 *Magrini*. Op. cit., pag 214.

dei frati più poveri della cristianità, i capitelli e le cornici manifestano ricchezza e sfarzo. Qui sì che il Milizia avrebbe avuto ragione di ripetere, che in molti de' suoi edifizii il Palladio *dimostra l'architetto che va a tastone* [1].

Nè certo si indovina l'artista grande nell'interna volta che apparisce così meschina per colpa dell'enorme aggetto del cornicione e per mancanza di peduccio all'arco, nè in quelle lunette che tagliano con goffissima linea la ricordata volta, nè in quei miserabili contrafforti esteriori che fiancheggiano la nave centrale, nè in quei due brutti campanili che torreggiano dappresso alla cupola anch'essa d'ingratissima forma, e neppure in quel prospetto tanto lodato dagli scrittori, sebbene sia poco più che una ripetizione degli altri già esaminati. Quanta differenza fra il modo con cui erano trattate queste parti secondarie, ma per altro le più in vista, dagli artisti del secolo decimoquarto e le massime adottate dal Palladio! In quelle una svariata ricchezza che fa parer messa a festa la casa del Signore; in queste linee aride, disadorne che da lungi danno sembianza di sconsolata freddezza. Chi vorrebbe, per esempio, paragonare i nobilissimi contrafforti ad arco rampante dell'arte archi-acuta, con questi del Redentore, misere ali di muratura che somigliano gli sbocchi o i ponticelli delle risaie?

Per dir la verità su queste parti accessorie della chiesa che esaminiamo, anche i lodatori del Palladio dicono mezze parole, e biascicate tra la disapprovazione e quel rettorico adagio del sonno omerico. Ma Omero dormiva quando aveva a trattar brani che non erano di importanza, il Palladio invece sonnecchiò nello esterno di quell'edifizio a cui egli poneva tutto sè stesso.

Il Diedo, sincero sempre anche in mezzo alle pregiudicate sue prevenzioni, non tace le mende che si rinvengono nel prospetto, e dice netto non essere bella cosa quell'incontrarsi della cornice formante i mezzi frontespizii delle cappelle coi capitelli dell'ordine principale; anzi ingenerare alquanto di confusione e di imbarazzo. Egli tenta giustificar tanto sconcio affermando, che non poteva operare in altro modo il Palladio, obbligato come era dalla necessità di nascondere la cattiva comparsa che avrebbero fatto i coperti delle cappelle. Ma chi l'obbligava ad usare que' due frontespizii mozzi, e ad internarli nell'ordine primario; chi l'obbligava a tutta quella (diciamolo senza veli) povera composizione ch'egli avea ripetuta altre due e forse tre volte? Bastava cambiare il partito ed ecco cambiate le brutte

[1] *Memorie degli architetti*, tom. II, pag. 66.

necessità. E quel partito sarebbe stato poi una gran bella cosa il mutarlo, perchè la chiesa del Redentore, guardata dal mezzo del canale della Giudecca e dalle Zattere, non ha movimento di linee, e pare cosa fredda, insignificante; nè con quel suo prospetto a bassorilievo annunzia per nulla la molta magnificenza dello interno. Quanto non avrebbe giovato meglio un pronao tetrastilo nel centro, lasciando le ali senza ordine nessuno, ovvero decorar queste con archetti alla lombardesca che si sarebbero potuti far girare intorno per tutti gli altri lati! I tetti poi si avrebbe potuto celarli con un semplice attico ricorrente anch' esso nei fianchi, il quale avrebbe prodotto l'importantissimo benefizio di nascondere quei detestabili contrafforti.

CONVENTO DELLA CARITA' (ora Accademia di Belle Arti). Un altro fra gli edifizii palladiani attinenti in certa guisa al culto, e lodatissimo anch' esso dagli scrittori, è il chiostro della già chiesa della Carità, ora destinato a contenere molte sale dell' Accademia delle Belle Arti. In questa fabbrica, che pare fosse incominciata nel 1561 per offerir degno alloggio ai canonici lateranensi della Carità, il Palladio ebbe in animo di *assimigliare*, com'egli stesso dice, *la casa degli Antichi*. Di questa sua invenzione sembra ch' egli medesimo molto si compiacesse, giacchè ne dà accurata descrizione nel capo VI del libro II dell' opera da lui scritta; ed usa modi e parole che rivelano l' uomo contento del proprio lavoro. Ed aveva ragione, perchè in fatto anche nel solo pezzo che ancora ci rimane si può veramente ammirare il bell' ingegno di lui, e la elegante correzione della sua sesta. Io non disputerò se questo convento sia disposto in modo da ricordare le prescrizioni di Vitruvio intorno alle abitazioni romane o piuttosto le case degli antichi, come ce le porge la dissepolta Pompei. Forse ci sarebbe su tal proposito molto da eccezionare. Ciò per altro importa poco, giacchè nulla giova che la pianta sia o non sia conforme all' antiche norme. Anzi tanto più ne verrebbe onore al genio del vicentino, quanto più si potesse provare che la casa degli antichi non ha a che far nulla colla invenzione di cui imprendo a ragionare.

L' atrio corintio, che or più non sussiste, perchè incendiatosi sin dal 1630, insieme a gran parte dello edifizio, presentava bellissime proporzioni. Quelle sue quattro colonne per lato ad intercolonnio eustilo doveano dare apparenza magnifica ed agile ad un tempo; e dovea pur aggiungere magnificenza e nobile movimento di linee la trabeazione, con quella balaustrata che le correva sopra, e il

terrazzato [1] scoperto che da quella era limitato. Severamente elegante era pure ciò che il Palladio chiama l'*Inclaustro*, e che i grecisti direbbero peristilio. Di questo rimane intatto ancora un lato che ben lascia conoscere quanto nelle proporzioni ioniche e doriche, studiate sugli edifizii romani, fosse addentro Palladio, e come, allorchè il voleva, fosse anche independente da grette imitazioni. Codesto peristilio è a tre ordini dorico, jonico e corintio: i due inferiori ad arcate formanti gallerie, il terzo chiuso a finestre, per dir vero, nè ben profilate nè grandiose. Molto si è disputato dagli architetti sul fregio della cornice dorica, il quale con bella licenza Palladio non dispose come il solito a triglifi ed a metope, ma invece a semplici bucranii e patere alterne con festoncini drappeggiati che s'annodano alle corna delle teste di bue. Il Temanza disse aver il nostro architetto ciò fatto con molto discernimento, perchè il palco rispondente al fregio dell'ordine, non essendo sostenuto da travi, ma da una volta, non potevano in tal caso aver luogo i triglifi che rappresentano le teste delle travi; ed aver egli invece ornato il fregio di semplice bucranii e patere, quasi per far di quello una metopa continuata. Il Milizia che, al par di molti fra i presenti architetti, considerava anch'egli i triglifi come le teste della travatura, gridò la croce addosso al Palladio per tale ommissione, e disse che la sua *filosofia fu a mezzo.* Il Selva giustificò il suo ben amato architetto osservando che ciò fece solo perchè con quelle dimensioni da lui prefissate, le metope non potevano uscirgli quadre. Il Zanotto, nelle savie note alla illustrazione del Selva [2], più assennatamente opinò ch'egli fosse indotto a ciò fare o *per vaghezza di impiegare una nuova maniera di ornamento, oppure per desiderio di imitare il fregio del tempio di Vesta a Tivoli o del sepolcro di Cecilia Metella, fuori di Roma.* Quest'ultima io credo sia la vera ragione, tanto più che il Palladio era uomo di troppe cognizioni e di troppo senno, per non sapere che gli antichi non si teneano obbligati di mettere sempre i triglifi nel dorico, li consideravano poi come semplice ornamento, non già come le teste delle travi secondo prescrive Vitruvio. Ne sono prova parecchii sepolcri etruschi e la tomba de' Scipioni nel museo Vaticano, opere tutte che non poteano aver travature, eppure si decorarono con triglifi.

La parte che in questa fabbrica più si guadagnò l'encomio degli illustratori e dei biografi del Palladio, è il Tablino che un tempo

1 Questa parola è usata dal Palladio stesso, e non so per qual ragione non sia registrata nei dizionarii d'arte.

2 *Fabbriche di Venezia*, tom. II. pag. 83

serviva di sagrestia alla chiesa, ed ora fu convertito in iscuola di prospettiva. È un quadrilatero ornato di due colonne doriche che reggono una cornice architravata ricorrente per tutti i lati e su cui impostano le due volte. Due gran nicchioni si chiudono fra il muro d'ingresso e le dette colonne. L'icnografia è, a dir vero, pregevole per linee correttamente mosse. A codesti pregi per altro non mi pare rispondano quelli dell'alzato, perchè in esso si conterranno sì tutte le possibili regole architettoniche, ma quella a me pare manchevole, che solo l'occhio richiede, una certa, cioè, snellezza e grazia di proporzioni, ed una decorazione la quale concordi col ben ideato concetto. Quelle colonne doriche che lasciano correre fra esse uno spazio di quasi dieci diametri intozziscono tutto il vaso; e più lo intozzisce la volta scema che vi si slancia sopra. Le spaziose pareti appariscono d'una cappuccinesca povertà: le nicchie stanno a disagio in quegli angoli ed offrono spalle disuguali: le finestre sono troppo nude e male distribuite nel vano. Perchè il lettore si convinca da sè stesso di questi fatti, gli pongo qui una piccola prospettiva di codesto sì decantato luogo; e sono certissimo che allora



quando egli lo avrà senza prevenzioni esaminato, non darà di certo ragione al Querenghi, che in una sua lettera scritta al Selva nel 23 aprile 1812, lamentava di non poter ancor una volta riveder quel Tablino che egli trovava superiore ad ogni confronto [1].

[1] Magrini. Op. cit. pag. 52.

Chi brama di questo celebre convento conoscere le singole proporzioni e le ragioni geometriche ed armoniche con cui si vuole fosse alzato, legga la diligente illustrazione che ne diede nelle Fabbriche di Venezia[1] il prefato Selva, il quale con erculea, e a parer mio, non proficua fatica, andò cercando i rapporti in aliquote fra le colonne, le trabeazioni e gli archi; senza accorgersi che simili norme tornano affatto inutili all'architetto, il quale non si trovi precisamente nel caso medesimo e debba valersi delle identiche dimensioni. Una sola che ne fosse mutata, tornerebbe d'impaccio usare quei rapporti perchè, come ben disse il Milizia, le fabbriche devono essere giudicate dall'occhio, il quale si cura ben poco delle ragioni geometriche ed aritmetiche.

La parte di quest'opera che lo incendio ci preservò, era anch'essa semiruinosa prima del 1830, ma il professore d'architettura nell'Accademia, signor cav. Francesco Lazzari, imprese a ristaurarla con molta avvedutezza e perizia, doti ch'io vorrei fossero compagne a tutti coloro che adesso restaurano parecchie fra le più vecchie fabbriche veneziane[2].

CHIESA DELLE ZITELLE. Fra i molti torti che i più de' panegiristi del Palladio fecero al valent'uomo, c'è pur quello di avergli attribuita l'architettura della chiesa delle Zitelle *alla Giudecca*. Senza anche i documenti e le ragionevoli osservazioni del Magrini con cui tende a togliere di dosso al suo illustre concittadino la colpa, non piccola, di aver condotto questa povera fabbrica, mi pare bastasse l'occhio un po' esercitato sulle proporzioni palladiane, per andar convinti che la corretta sua squadra non poteva averle nè ideate, nè murate. È più che probabile ne fosse dato dal Palladio un disegno, ma che eseguito questo in seguito da certo Jacopo Bozzetto, costui ne alterasse tutte le misure e forse tutto il pensiero, per modo che ne facesse uscire quella, non dirò irragionevole, ma insignificante cosa che ci sta ancora sott'occhio. Il corpo principale di questa chiesa s'alza sopra otto lati disuguali, o a meglio dire, sopra un quadrato smussato negli angoli da una faccia più breve, forse col fine che la cupola di mattoni da cui la chiesa è coperta, posasse meno in falso. Va decorata da pilastri corintii eretti sopra piedistalli che formano lo imbasamento, e da archi sui

[1] Tom. II. pag. 82.

[2] In quell'occasione il professore stese un interessante opuscolo in cui fece meglio conoscere l'edifizio e le ragioni che lo guidarono nel ristaurarlo. Il titolo dell'opuscolo è il seguente: *Dell'edifizio Palladiano nel monastero della Carità. Memoria del professore Francesco Lazzari*, Venezia, 1835.

tre lati, due de'quali chiusi, servono a contenere gli altari minori; il terzo, aperto di fronte al vestibolo, dà ingresso alla cappella maggiore. In tre delle arcate si inseriscono altre arcate minori a cui sono gentile decorazione due de' pilastri corintii ed un frontespizio posato sul cornicione. Questo partito è bello, ma fanno poi brutta mostra di sè quelle fette di pilastri nelle cantonate che si incontrano e si confondono le une nelle altre. Il Diedo, tuttochè vedesse non pura e non bella la facciata, e ravvisasse in essa una prova che anche gli *uomini grandi vengono talvolta meno a sè stessi e pagano un qualche tributo all' umanità*, [1] pure la trovò non affatto priva di eleganza, e lodò la porta anche per la corrispondenza del sopraornato del primo ordine con quello dell' ordine interno, perchè così restava *marcata l' interna orditura con giusto esempio di perfetta unità.* Io rispetto tutte le unità, comprese le drammatiche, perchè tengo che dalla unità ne venga veramente bellezza, ma non so comprendere come questo pregio s olo solo possa condurre a parole di lode verso di un pensiero meschino ed oltramodo secco. Quale sgradevole effetto non producono in fatti in questa tapina facciata que' pilastri che lasciano, in mezzo ad essi, di sotto un interpilastro centrale di dodici diametri, di sopra di quattordici? Dovea venirne da questo concetto, come in fatti ne venne, che il frontespizio si mostrasse pesantissimo, e che tutta la fronte si avesse tale una apparenza di magrezza da appena concedersi al Falconetto. Fanno pure bruttissimo vedere que' piedistalli sotto le colonne della porta che non infilano con quelli dei due pilastri laterali, e quella fascia che limita l'imposta della porta, condannata a reggere quelle due sgarbate finestre laterali. Difettosissimo è pure lo sporto del cornicione del primo ordine, poichè essendo soverchiamente aggettato, ruba all' occhio gran parte delle membrature superiori, e specialmente le basi e gli zoccoli de' pilastri. Pare impossibile che in questo difetto di aggettare troppo le cornici degli ordini inferiori, sieno caduti molti dei pittoreschi quattrocentisti, e tutti i cinquecentisti; e quasi nessuno poi siasi accorto come lo sporto dei cornicioni inferiori, impedendo di godere gli zoccoli e i balaustri de' piani più alti, intozzisca la fabbrica. Senza dubbio anche a questo grave guajo trascinarono quelle benedette regole, le quali prescrivendo ch' ogni ordine debba avere la sua trabeazione compiuta, persuase gli architetti ad usarla indistintamente in ogni caso, senza farsi carico se producesse o no inconvenienti di molta rilevanza.

1 *Fabbriche di Venezia*, tom. II. pag. 115.

Se io non odio la sovrapposizione degli ordini quanto la odiavano il Lodoli ed il Milizia, confesso però che il più delle volte la mi pare inopportuna ed inelegante, nè so comprendere come in edifizii di più piani, non abbia ad esservi altro partito che quello di accatastare colonne sopra colonne. Ma poichè si vuol proprio continuare spensierati in questo pregiudizio, almeno si provveda a renderlo meno sconcio, riducendo architravate le cornici degli ordini intermedii, e diminuendone gli aggetti.

CHIESA DI S. LUCIA. Mostra molto più il sapore palladiano la chiesa di S. Lucia, tuttochè alcune parti chiaramente manifestino non essere uscite dalla sua sesta. Il Magrini, dopo averci provato coi documenti alla mano, come il più della chiesa si murasse fra il 1609 ed 1611, cioè trent'anni dopo la morte del Palladio, opina che questi ideasse solo la maggior cappella, e il resto invece venisse alzato dopo di lui, colla intenzione di secondarne lo stile [1]. Infatti ripugna il credere ch'egli foggiasse quell'ordine corintio superiore tanto meschino e vi desse un intercolonnio di tre diametri e mezzo, egli che, idolatrando l'antico, sapeva come i Romani di rado oltrepassassero la proporzione eustila nel corintio, vale a dire di due diametri ed un quarto. La facciata è povera cosa che in nulla collo interno concorda, ed è probabile sia opera di qualche inetto artefice, oppure già preesistesse alla chiesa interna.

SALA DELLE QUATTRO PORTE. Nel 1574 la sera dell' 11 maggio scoppiava tale un incendio nel Palazzo Ducale che ne bruciavano rapidamente la sala del Pregadi, quella del Collegio coll'anticamera, e l'antisala appresso. Codesta fu sventura gravissima, giacchè, al dire del Sansovino, il salone avanti l'anticollegio *aveva il soffitto nuovo carico d'oro et ammirabile per i suoi intagli con pitture esquisite fatte dai primi di queste parti, et le porte di marmo pario colonnate et figurate con gran maestria* [2].

A riparare tanti danni, specialmente della sala che era la più ricca, fu chiamato Andrea Palladio, il quale fece eseguire il ricchissimo soffitto, ed architettò quelle quattro porte che in seguito le diedero il nome, sebbene il Sansovino non attribuisca all'architetto vicentino se non il solo soffitto, che per dir vero, è la cosa men bella che vi sia là dentro; imperocchè presenta lacunari troppo pesanti, e con intemperanza di modanature adornati. Pare impossibile che un uomo tanto studioso dell'antico come era il Palladio, si

1 Magrini. Op. cit. pag. 265.

2 Sansovino. *Venezia Descritta*, p. 323.

piacesse di immaginare uno scompartimento che per poco non si direbbe uscito dalle licenziose fantasie del Bernini e del Borromini. Io credo per altro che di tanto peccato non possa incolparsi l'immortale vicentino, ma piuttosto quegli ornatisti di cui egli valevasi, i quali, incamminati già alle sfrenatezze del baroccume, non sapevano rattenersi neppur quando aveano alle spalle la erudita sua sferza. Ma come poi avveniva ch' egli non valesse a tenerli in freno, nè sapesse obbligarli ad eseguire i modelli e i disegni ch'avrebbe dovuti preparare? Forse perchè la sua mano non era quella dell'artista veramente compiuto, il quale i pensieri della mente può acconciamente rappresentare colla matita. Infatti, quando si guardano i disegni del Palladio si vede subito che son fatti da un uomo che non avea la mano franca e sicura nell'ornamento. È una verità provata limpidamente pur troppo da molti degli odierni Vitruvii, sì poco abili nell'ornato, essere impossibile comunicare ad un altro, anche espertissimo, quella maniera di decorazione che più consuona al generale concetto, e condurlo ad eseguirla secondo le proprie intenzioni.

Il Cicognara nell'illustrare una delle quattro porte incisa nelle Fabbriche di Venezia, trova che in ogni parte campeggia lo stile del Palladio, meno che nel piedistallo non lodevole *per chi abbia il vero gusto dell'arte.* Egli attribuisce codesto sconcio all' obbligo in cui era l'architetto di porre in opera colonne di marmi orientali che aveano forse i fusti troppo corti. Non veggo però come questa sia plausibile ragione per foggiare nello specchio di quegli stessi piedistalli una così sgarbata modanatura. Consento invece col Magrini nella congettura fossero i ricordati fusti ornamento alle sale stesse prima dell'incendio, e forse vi appartenessero anche i piedistalli, manifestamente di un profilo anteriore all'epoca del Palladio. Tutto dunque il merito dell'architetto, riguardo a queste porte, consisterebbe nell' aver combinato insieme le parti anteriormente esistenti. Non mi pare per altro che ciò siasi fatto con tanta pellegrinità d' idea e di esecuzione da moverne un sì grande romore. Le colonne di tutto tondo usate in queste porte, lasciando campo alla trabeazione di sporgere assai, permisero di adagiarvi sopra molte statue allegoriche scolpite dal Vittoria e da altri dei migliori scalpelli di quella età; ma quanto quelle o strane o barocche allegorie si leghino alla severa linea delle porte, quanto giovino ad aggiungere loro eleganza, lascio dire a chi ha fiore di senno. Io credo che i più converranno con me servire esse piuttosto ad ingoffire che non a far leggiadre quelle troppo rinomate porte.

PROGETTO DI RISTAURO DEL PALAZZO DUCALE. Se gli ora citati lavori non aggiungono gloria al Palladio, non gli accresce, a parer mio, molto onore neppure il consiglio ch' egli diede al Senato pel ristauro di tutto il Palazzo Ducale incendiatosi miseramente nella notte del 20 novembre 1577. La saggezza della Signoria, sempre uguale a sè stessa, non sì tosto accadde il funestissimo caso, pensò a quel riparo che meglio potea convenire. Avvisò quindi domandar parere nientemeno che a quindici architetti, a fine di trarre da tanti voti il partito migliore. Fra questi vi fu anche il Palladio il quale stese al par degli altri una lunga scrittura in cui, notati i danni gravissimi del fuoco e quella che a lui pareva imminente rovina delle muraglie, consigliò che *a fine si potesse rinnovare un edifizio che fosse sicurissimo* si sottoponessero alle facciate grossissimi pilastri; fossero riempiuti tutti i vuoti che a lui sembravano la parte più pericolosa; vi si aprissero finestre necessarie per la sala; si rinnovasse tutto il muro di sopra; infine si coprisse l'edifizio, aggiungendo quegli ornamenti che tornerebbero più opportuni. Ognuno vede netto che se tali suggerimenti si fossero adottati, il magnifico aspetto del Palazzo sarebbe scomparso, per lasciarne uscire un'architettura bastarda, mezzo gotica, mezzo palladiana, che avrebbe guasta intieramente una delle più grandi creazioni dell'età mezzane [1]. Perciò anche i più teneri del Palladio, non seppero per tali consigli lodarlo, anzi con qualche acerbità rimproverarono al vicentino architetto un pensiero che, eseguito, avrebbe tolto a Venezia un de' più belli fra i suoi monumenti. Il Cadorin, ch' ebbe il merito di pubblicare insieme alle scritture degli altri architetti interrogati dalla Repubblica anche questa di Andrea Palladio, mostrò a ragione esser falsa la comune opinione che il grand'uomo volesse atterrare il vecchio palazzo per rifarlo di nuovo; non osò, per altro, dire che col seguitarsi il suo consiglio ne fosse rimasto intatto il carattere dello insigne edifizio. Ma ben l'osò l'ultimo biografo del Palladio, il Magrini, il quale un po' troppo inclinato a veder perfezione in ogni concepimento del suo autore, trovò assennatissimo il parere che in tale incontro egli avea pronunciato, e volle sgravarlo dalla colpa che gli veniva apposta di aver voluto atterrare la vecchia mole per rinnovarla. Nè s'accorgeva, che per giustificarlo lo mostrava ancor più colpevole. Imperocchè sarebbe riuscito di ben più tristo effetto veder

[1] Dovea necessariamente risultarne un fatto simile al ristauro che il Palladio proponeva per la facciata del S. Petronio a Bologna, cioè una mescolanza barbara di stili diametralmente opposti fra loro.

quell' opera mirabile imbastardita da palladiani profili, e da quei pilastri, sicuramente sagomati alla vitruviana, con cui voleva fortificarla, che non se egli avesse proposto nuovo disegno condotto con quella fredda sì, ma pur corretta semplicità, con cui lo avrebbe immaginato. Finalmente questo ultimo consiglio avrebbe avuto in mira una grandiosa e lodevole unità di concetto; il ristauro invece proposto produceva la più misera delle dissonanze, anzi la più barbara, perchè è vera barbarie mescolare insieme due stili opposti, i quali raccostati così a sproposito in quell' edifizio prezioso, si sarebbero potuti paragonare ad una Madonna dell' Angelico vestita coi guardinfanti, e cogli strascichi di Paolo Veronese. Per andar convinti qual miserabile apparenza avrebbe offerto il Palazzo, se il ristauro proposto dal Palladio si fosse accettato, basta por mente a queste poche parole della sua scrittura: *Io son venuto in questo parere che sia necessaria alla fabbrica di questo Palazzo sottoponerli grossissimi pilastri, che da la in su sieno empiuti tutti quelli vacui che sono la più pericolosa parte di tutto il palazzo, facendovi dentro le finestre necessarie per la sala ecc.* Addio dunque al bel portico inferiore, addio ai leggiadri archi arabi, addio al fantastico maraviglioso della insigne mole. La sola plausibile giustificazione che possa darsi in tal circostanza al Palladio è quella, ch' egli viveva in tempi in cui l' arte archiacuta era, o per moda o per educazione, spregiata da tutti, e specialmente da lui che l'avea chiamata (Dio gliel perdoni!) *confusione et non architettura* [1]. Salvo l'assennato Da Ponte e pochi altri fra gli architetti chiamati, avean tutti suggerito lo atterramento per rinnovar la fabbrica secondo la maniera romana; non è quindi maraviglia se Palladio, che l'antico idolatrava anche *senza comprenderlo* [2], consigliasse riforme consone allo stile che gli pareva l'unico buono. Se il Magrini avesse voluto mostrarsi imparziale in quel suo panegirico del Palladio, in cui le ragioni dell' arte troppo spesso sono dimenticate, avrebbe dovuto sinceramente confessare che il progettato ristauro è una pagina fosca nella vita artistica di quel grand' uomo.

PROGETTO PEL PONTE DI RIALTO. I biografi dell' immortale vicentino lamentano che non fosse scelto il progetto da lui immaginato pel ponte di Rialto, ed in questo hanno piena ragione, giacchè quel suo concetto, non solo è a cento doppii più bello dell' altro del Da Ponte, ma fa conoscere quanto egli sapesse mostrarsi

1 *Lettera del Palladio al conte Giovanni di Pepoli a Bologna.* Magrini, op. cit. pag. 57.

2 Promis, luogo citato.

nobile e grande quando avea fra mano soggetti che potesse sulle norme antiche liberamente trattare.

Due progetti egli immaginava, ma tutti due a tre archi. Nell'uno poneva logge corintie esastile sopra l'arco centrale e nelle testate; poi disponeva le botteghe sugli altri due archi combinandole con arcate a bozze liscie. Nell'altro conservava le stesse logge esastile, ma i fianchi decorava con un ordine corintio minore, che sulle testate si mutava in un elegante avancorpo ove svelte porte aprivano la discesa per le scale minori. Le grandi scale erano tutte due fuori del ponte; e quindi invadevano parte dello spazio ove ora stanno, da un lato le Fabbriche vecchie, dall'altro la chiesa di S. Bartolommeo. Semplice quanto ricco partito che ricordando, senza copiarlo, il ponte Elio di Roma, avrebbe prodotto un effetto stupendo, ed avrebbe fatto perdonare quello strano uso, o piuttosto abuso del pronao romano adoperato dal Palladio, tante volte a contrassenso, nelle case di villa.

Il Rondelet in un suo paziente lavoro sul ponte di Rialto tentò dimostrare come il progetto palladiano, quantunque non delineato dall'autore colle misure che nel sito si trovano, pure potesse compiutamente eseguirsi; ma il Diedo, in una lettera a nome dell'Accademia con cui ringrazia il Rondelet del libro a quella inviato, enumera con molta aggiustatezza le ragioni per cui il ponte del Palladio, quantunque bellissimo, non poteva essere accettato dalla Signoria; e queste ragioni si riducono alle due seguenti:

I. Perchè valendosi di quel disegno che poneva le scale fuori del ponte, sarebbe stato necessario atterrare parte delle pubbliche fabbriche di Rialto.

II. Perchè essendo a tre archi non poteva, come il ponte attuale ad un solo, lasciar libero il passaggio alle barche fornite d'alberatura.

È singolare che un uomo come il Palladio, il quale avea in Venezia levata sì gran fama di sè, un uomo che era chiamato ad erigervi chiese magnifiche, non fosse adoperato mai dai patrizii per qualcuno degli splendidi loro palazzi: e sì ch'essi doveano tenerlo in gran conto, giacchè s'erano giovati de' suoi disegni per parecchie case di villa. Il Magrini, che notò anch'egli questo fatto, disse che forse quei ricchi Veneziani reputavano più acconcio *alla campestre giocondità lo sfarzo de' palladiani peristilii* [1]. Io credo che i ricchi Veneziani s'accorgessero invece come quel suo stile, tanto ostinatamente ligio alle antiche norme romane, male potesse affarsi ad usi

1 Magrini. Op. cit. pag. 258.

ed abitudini che essi a diritto non volevano abbandonare. Difatti, infelice distributore di scale come era il Palladio, poco economo degli spazii, nemico alle piccole divisioni, come poteva venire acconcio ad edifizii privati di una città, in cui le scale hanno bisogno di esser ben collocate per procurare facili comunicazioni ai molti piani; di una città in cui gli spazii sono preziosi, e le piccole divisioni indispensabili? Io credo, che costretto ad usare i mezzanini, ad architettar sale con molte e spesse finestre, a giovarsi di aree ristrettissime per far girare le branche di una scala, a sovrapporre piani a piani, sagrificando il più accarezzato de' suoi sistemi, quello delle vitruviane proporzioni e relazioni degli ordini, il Palladio sarebbesi impacciato così da non uscirne con onore di certo. Il fatto prova questo più di qualunque congettura, giacchè dei due o tre progetti ch'egli diede nei suoi libri pei veneziani palazzi, nessuno fu eseguito, e ciò sicuramente avvenne perchè egli non seppe, al paro degli insigni suoi contemporanei, il Sansovino ed il Sammicheli, combinare gli interni comodi con un' elegante decorazione. Basta pigliar in mano quei disegni, e giudicarli senza il velo che si ebbero sugli occhi i biografi di lui, per andar convinti dell' esposto vero. Fra l' altre belle cose, in uno di que' progetti le scale principali son combinate a lumaca [1], maniera incomodissima per tutto, ma più a Venezia, ove la pietra d'Istria od il Bianeone di Bassano, che s' usano d'ordinario per le scale, nei giorni umidi diventano sì sdrucciolevoli, che guai al poveretto che dovesse salire e scendere per branche di forma disagiata: finirebbe una volta o l'altra a far la scala col capo anzichè co' piedi.

Un altro fatto singolare si presenta nella vita artistica del Palladio, ed è quello che, lui vivente, e neppur tosto dopo ch' egli morì, ebbe discepoli ed imitatori [2]. Tuttochè lodato a cielo a' suoi dì, tuttochè allora si idolatrassero quelle antichità che tennero schiavo alle leggi di Vitruvio il potente ingegno di lui, pure nessuno si pose sulle sue tracce, si fece il continuatore del suo stile, tranne quel superbo di Vincenzo Scamozzi, che negli ultimi anni della sua vita fu men palladiano di quello ch' altri si creda, appunto perchè volle sbizzarrirsi nel licenzioso.

1 Ottavio Bertotti Scamozzi. *Le Fabbriche e i Disegni di Palladio illustrati*, tom. IV tav. 34, 35, 36.

2 Abbiamo già veduto che il Grapiglia e lo Smeraldi non furono a S. Pietro di Castello che gli esecutori di un progetto di lui. E il primo poi di questi due artisti, nell' altre costruzioni che ci lasciò, mostra tutt' altra maniera. Del secondo non ci rimangono fabbriche per giudicarlo.

L'arte, vivente ancora il Palladio, diè un calcio allo stile lombardesco, al sammichelesco, al sansovinesco, e più a quello foggiato sull'antico che il sommo vicentino avea tentato di propagare. Essa dominata per lo più dagli ornatisti, corse a follie, s'infardò di mille frastagli, cominciò a dar segni di quella intemperanza che doveva generare il barocco. E questa intemperanza non poteva trovar freno nella corretta semplicità palladiana, perchè essa a quell'epoca frondosa dovea parer fredda, e vi parve in fatto; tanto è vero che essendo ancora in vita il Palladio, tutti voleano lavori dello sbrigliato Vittoria, e a lui affidavansi le decorazioni de' magnatizii appartamenti, a lui la cura di dirigere ornatisti, pittori, architetti.

I rinfrescatori dello stile palladiano non compariscono in iscena che verso la metà del secolo decimottavo, non guadagnano terreno che nei tempi della fredda regola, quali furono i napoleonici, in cui insegnanti senza gusto e senza genio speravano trovare nelle medie armoniche, e nel compartimento degli ordini palladiani, quella scintilla d'arte che mancava ai meschini loro intelletti, o piuttosto si rallegravano di trovar belle e preparate quelle norme dell'inventare che poteano mostrarli architetti senza fatica nessuna. Ma perchè in quella età così servilmente imitatrice, l'imitazione d'un solo stile pareva poca, si avvisò di annestare il palladiano gusto col greco, copiandolo senza intenderlo, dalle rovine esattamente misurate a quei dì nella Grecia e nella Sicilia. Da questo mal combinato miscuglio ne uscì poi quella maniera spolpata e grettamente uniforme con cui si edificò sempre negli anni di Napoleone.

Ora ch'io scrivo, lo stile del Palladio fuor d'Italia è caduto affatto, perchè trovato inopportuno ai bisogni presenti. Anche qui da noi, la Dio mercè, vive languida vita, e solo nelle lezioni dei pedanti che vanno immaginando edifizii condannati a rimanersi nelle neglette loro cartelle, giacchè non trovano dabben uomini che li vogliano murare. A Milano, a Firenze, ove molto adesso si costruisce, i palladiani esempii non sono quasi più che una sterile erudizione; e parecchi giovani architetti, anche senza essere cime d'uomini, adottano nelle fabbriche altra maniera, forse non sempre lodevolissima, è vero, ma almeno più acconcia al vivere odierno. A Torino si fa di più; negli stessi istituti di pubblica educazione una voce coraggiosa dimostra con altezza di pensiero e logica perspicacia, quanto sia inopportuno lo stile palladiano alla vita dell'oggi. Nè andrà guari, io confido, che anche in altre parti d'Italia quella voce robusta sia ripetuta da cento echi; e la giovane generazione degli architetti inventi edifizii colla propria mente, lasciando tranquilli nella

sonnolenta cerchia delle regole, certuni perchè si divertano, i poveretti, a spunzecchiare la carta, rintracciando le rispondenze delle aliquote e delle tre medie, da essi sudatamente cercate nei libri di Vitruvio, dell'Alberti, del Palladio, e di quelle pazienti anime che si fecero a commentarli.

VINCENZO SCAMOZZI

Quest' uomo, che tutto gonfio di presunzione spregiò fin quegli stessi esemplari da cui attinse il suo stile, nè trovò parole di tracotante lode se non per sè stesso; quest'uomo, che molto dal Palladio traendo, trovava ad ogni piè sospinto pretesti per deriderne l'opere, e sentiva di sè così rimessamente da scrivere nel suo borioso testamento *dover il suo nome durare a pari dell' antichità;* ed in quel suo barbaro zibaldone che modestamente chiamò *Idea dell'Architettura Universale* affermava, le sue fabbriche averne poche *che nel mondo le pareggiassero,* era però un architetto di merito che condusse buone costruzioni, ed anche fino ad un certo tempo corrette. Non per questo è da tenersi *un gran genio ed una apparizione risplendentissima nel cielo sereno dell'arti belle,* come disse con iperbole un po' tinta di seicento, il suo ultimo panegirista [1]. Se tale fosse stato avrebbe saputo far uscire dalle invenzioni sue maggiore originalità e varietà, e così avido ch' egli era di favori e di lode, avrebbe tentato di volar sugli altri francandosi da ogni imitazione. Ma per contrario, con tutto quel suo ghigno beffardo gettato sulle nobili invenzioni del suo grande concittadino, lo seguitò sempre finchè credette che lo stile di lui fosse vivo nella stima degli uomini. Quando invece vide la moda torcere le spalle alla corretta semplicità palladiana, per correr dietro forsennatamente ai travolti capricci degli ornatisti, allora anch' egli abbandonò il suo modello e seguitò nella decorazione le pendenze barocche. Ecco il cortigiano che più stima il favor delle moltitudini che non la gloria dell'arte; ecco l'uomo senza convinzioni, che ad altra cosa non mira se non al plauso, per qualunque via e ragione gli venga; ecco un ingegno traviato ch'è le

1 F. Scolari. *Della vita e delle opere di Vincenzo Scamozzi Commentario.* Treviso 1837 p. 78. Perdoniamo però allo Scolari queste esagerazioni d' encomio, in vista del molto male e con giusta critica espresso, che disse di quest' uomo nel capitolo in cui ne esaminò il carattere personale ed i demeriti. Colà lo mostrò inconseguente, ignorante della fisica e della matematica, artista di gusto corrotto, debole erudito, scrittore barbaro: tutte nubi fosche, a dir vero, che non son fatte per mostrare lo Scamozzi *un' apparizione risplendentissima nel cielo sereno dell' arti belle.*

mille miglia lontano dalla forza vigorosa del genio, il quale sdegnando premii e dolori, seguita tranquillo la sua strada, poco curante se gli sciocchi deridono i suoi concetti.

Io non son qui chiamato a tessere nè l'elogio nè la vita di Vincenzo Scamozzi, incarichi che mi sarebbero gravi, perchè, confesso, nelle produzioni di quest'architetto ammiro il sapere, ma non so vincere certa indefinibile antipatia che mi destano: nell'uomo disprezzo la matta superbia, l'orgogliosa arroganza, la maligna invidia, e quella immodesta alterigia, ch'egli manifestò in tutti gli agitati ed operosi suoi giorni. Chi vuol notizie sulla vita di lui consulti il citato eruditissimo Commentario dello Scolari, e ne avrà a ribocco: chi vuol conoscerlo come architetto lo esamini nell'opere ch'egli lasciò in Vicenza, sua città natale, e nel territorio; lo esamini nel voluminoso quanto confuso suo libro, e forse verrà nella mia sentenza, di tenerlo più ingegnoso che esteticamente grande; più colossale che pittoresco; più pratico costruttore che artista ispirato da eccelse idee. Chi poi vuol convincersi quanto egli fosse minore agli insigni coevi, lo vegga nelle fabbriche ch'egli murò in Venezia. Confrontate queste colle pregevoli invenzioni del Sammicheli e del Sansovino, coll'altre fredde ma pur savie del Palladio, ognuno dovrà convenire meco che per ben valutare il merito comparativo degli artisti non bisogna sempre attenerci nè agli elogi, nè alle biografie che di essi ci diedero certi scrittori.

Mandato ne' primi anni suoi a Venezia dal padre, architetto anch'egli, fu tosto chiamato dai canonici di S. Salvatore, perchè suggerisse un ripiego a fine di accrescere luce alle cupole ed alla chiesa: ed egli con molta saggezza avvisò di aprire una lanterna nel mezzo di ciascheduna cupola, raggiungendo così egregiamente lo scopo. Altri artifizii, che gli valsero molta lode, usò pure in un coro pensile che in seguito fu distrutto.

Partito poscia per Roma, e colà studiate un po' all'abborracciata quelle antichità, tornò nel 1584 in patria, quindi a Venezia, ove diede un disegno per riedificare la chiesa della Celestia assai guasta dallo incendio del vicino Arsenale, accaduto l'anno 1569. Egli, fresco delle maraviglie vedute nella Città Eterna, voleva costruir quella chiesa ad imitazione del Panteon: inopportuno concetto che ben prova com'egli intendesse poco l'antico, anche quando si proponeva imitarlo; giacchè se il Panteon è ben accomodato pensiero per un atrio di grandiose terme, com'era quando fu alzato, è poi sconveniente agli usi di una chiesa cristiana. Le monache fecero cominciare la erezione di quest'opera scamozziana: ma nata in

seguito dissensione fra esse, si terminò coll'abbattere tutto dai fondamenti per surrogar altra chiesa insignificante: non per questo è da piangere il cambio, giacchè di que' tali Panteon cristiani ne abbiamo pur troppo a sazietà.

Nel 1582 fu lo Scamozzi prescelto dai Procuratori de' Supra ad architetto per le nuove Procuratie di cui allora la Repubblica abbisognava; ed egli ne preparò il modello che fu lietamente accettato, non essendone però incominciata la esecuzione, come vedremo, se non due anni dopo. Invece in quell'anno stesso intraprese il compimento della Libreria rimasta interrotta dall'arco sedicesimo sino alla Zecca, per la morte del Sansovino; « e la continuò, dice il Temanza [1], conforme alla parte già incominciata, facendovi sulla cantonata nel fregio dorico la mezza metopa, come più con mistero che con ragione l'aveva l'autore predetto ordinata; ma così richiedeva l'euritmia della fabbrica. Nella testata sulla pescheria, pare che contro il suo volere fossero addossati gli aggetti delle cornici alla vicina facciata della Zecca ».

ANTISALA DELLA LIBRERIA. In quel torno lo Scamozzi assestò a Museo pubblico l'antisala della medesima Libreria. Essa primitivamente era destinata, come accennai, alle lezioni dei pubblici professori di filosofia e di lettere greche e latine; ma quando il cardinale ed il patriarca Grimani donarono alla Repubblica le statue, i busti e i bassorilievi antichi ch'essi possedevano, allora il Senato commise al suo Scamozzi di disporla in modo che quei cimelii vi avessero degna stanza. Con molta accortezza egli convertì le tre finestre in tabernacoli, diminuendone l'apertura, senza sconcertare la esterna euritmia della fabbrica. Nelle altre due facciate, ove finestre non erano, pose i medesimi tabernacoli ornandoli egualmente di un basamento, che farebbe buonissimo vedere se non fosse risaltato a mo' di piedistallo sotto ciascheduna colonna. Peccato che non decorasse meglio la porta, la quale così nuda ne' suoi stipiti, dissuona col ricco ornamento dei tabernacoli. Condusse allora anche l'atrio della Zecca che volle fregiato con due gigantesche statue; l'una di Tiziano Aspetti, l'altra di Girolamo Campagna, su cui avrò occasione di parlare più tardi.

PROCURATIE NUOVE. Ma intanto egli cominciò a murare le nuove Procuratie che son l'edifizio da cui conseguì maggior fama: il Senato voleva consecrata quest'ampia area ad abitazione di otto procuratori di S. Marco, perciò l'architetto la divise nell'interno

[1] *Vita dello Scamozzi*, pag. 420.

in otto palazzi separati fra loro, i quali però nello esterno presentassero una fronte seguita ed uniforme, quasi fossero una sola fabbrica. Lo scompartì in trentasei archi sino all'estremità della piazza, e di là girò con altri sette sino alla chiesa di S. Giminiano. La parte respiciente la piazza dovea servire per gli appartamenti da gala, l'altra sul rivo rivolta a mezzodì e spartita in due piani eguali, era destinata ad usi famigliari. Spaziose son le scale principali, sebbene un po' incomode per essere troppo alti i loro gradini, opportune e ben distribuite le secondarie. Le stanze d'ordinario ben disposte, e dalla parte della piazza grandiosamente nobili. Ma se fin qui merita lode lo Scamozzi, non gli si può per altro perdonare di aver alterato il partito della facciata che tanto stupendamente avea il Sansovino prescritto colla insigne sua Libreria. Quando il valoroso fiorentino ideò il disegno di questa, ben sapeva ch'essa doveva continuare per tutta la linea della piazza, quindi ebbe in animo di pareggiarla in altezza alle vecchie Procuratie che gli stavano di rimpetto; pensiero da grande artista, il quale volea metter in opera così un assennato precetto di Leone Battista Alberti, che brama le fabbriche dei Fori alte il quarto della loro larghezza [1].

I mutamenti veramente riprovevoli che lo Scamozzi introdusse nel concetto del Sansovino, furono quelli di aggiungere un terzo piano, di alterare le proporzioni del cornicione jonico; così rimpiccolì la grandiosità della massa sminuzzandola troppo con divisioni, ed impedì che il secondo ordine si legasse cogli scorniciamenti alle nobili linee della Libreria. Di tali errori fu a ragione censurato da molti; ma lo Scolari avvisò giustificarlo dicendo che il terzo piano *gli sarà stato assai probabilmente ordinato per ampliare quelle sedi già troppo ristrette al bisogno* [2]. Se la cosa fosse così, lo Scolari avrebbe ragione; ma i documenti provano il contrario, imperocchè nelle deliberazioni prese dal Senato, e che rimangono fra le carte del Pregadi, apparisce chiaro che la Signoria voleva assolutamente nelle nuove Procuratie fosse per intero conservata la ordinanza della Libreria: tanto è vero che nella parte presa il 10 gennajo 1580 è detto, non potersi *far cosa migliore nè più secondo la ragione vera dell'architettura di quello che è di continuar la linea della fabbrica all'incontro del palazzo con tanta arte già principiata.... come si vede che con molta prudentia et ottimo consiglio è stato così disegnato dalli savii predecessori di SS. SS. Eccel. nè altrimenti potrebbe riuscir cosa che si facesse se non con molta lesione della compiuta proporzion della piazza.*

1 *De re ædificatoria.* Lib. VIII. fog. 1485.

2 Scolari, op. cit. pag. 31.

Da queste parole si rileva quindi che lo Scamozzi, non per volontà del Senato, ma per la propria, aggiunse quel terzo ordine. È poi probabile che nel disegno presentato alla Signoria egli si attenesse strettamente alle sagge deliberazioni ch'essa avea prese; ma in seguito, essendo direttore della fabbrica, mutasse a suo talento senza farsi carico degli imperdonabili sconci che produceva. Egli era uomo così orgogliosamente persuaso di sè stesso, e così poco disposto a piegarsi all'altrui opinione, che non è da farsi maraviglia se commise codesto reato. Nè è già da credere ch'egli avrà fatto di suo capo senza averne regolare permesso dalla Signoria; ma probabilmente avrà condotte le cose in modo da dimostrare necessarie quelle alterazioni, le quali lo francavano dal pensiero, per lui penosissimo, d'essere un mero continuatore del concetto di un altro [1].

[1] Le deliberazioni prese dalla Signoria per le nuove Procuratie essendo, per quanto io so, ancora inedite, avviso non tornerà discaro al lettore vederle qui riprodotte per intero.

1580. adi xi xb.^{o} in Pregadi

« Hanno invigilato li nn. sapientis:^{mi} progenitori di adornar li lochi pubblici di questa Città con fabriche d'importantia, come si uede della chiesa nuoua de S. Marco, del palazzo, Campaniel, et altre fabriche honoratissime, che ui sono, le quali tutte mancano del compito suo splendor per la uecchiezza, et brutto ueder, che fanno le case, doue habitano li Proc.^{ri} nn. però douendosi proueder anco à questo per compito ornamento della piazza, et farlo, senza incommodar le molte, ed importantissime spese, che si conuengono far, così ordinarie, come straordinarie, che ascendono alla summa de molti centenara de miara de ducati.

L'andarà parte che nel primo mazor Cons.^{o} sia fatta elettione de un Proc:^{r} de S. Marco nella Proc.^{tia} de Ultra, oue se ne troua uno solo per deposito con oblat.^{n} de danari ad imprestido, non potendo offerir meno de ducati uinti doi mille, ma ben di là in suso da esser esborsati in contadi, et non altramente, cioè la mittà tre giorni dopo rimasto, et l'altra mittà otto giorni immediate seguenti, et mancando l'elletto de tale esborsatione subito passato il d.^{o} term.^{e} s'intendi fuori della Proc:^{tia} et pagar debba diece per cento per penna di quello, che haverà offerto, ne possi entrar in Proc:^{tia} ne uenir nel cons.^{o} de pregadi se non porterà fede delli Proc.^{ri} nn. della chiesa d'auer integran.^{te} satisfatto tutto l'imprestido sud.^{o} alli quali Proc.^{ri} sia assignato il sop.^{to} danaro per il fabricar delle case soprad.^{e} alle quali debbano metter mano quanto prima facendole ruuinar à parte à parte per reedificarle di quel modo, et con quella honoreuolezza, che sarà consigliata da periti; siano obligati li detti Proc.^{ri} restituir il sop.^{to} danaro à mile ducati all'anno delle entrate d'essa Proc.^{tia} porta esser elletto questo Proc.^{r} di cadaun loco, off.^{o} et regimento di cadauna qualità de nobili nn. purchè habbiano uinticinque anni compiti non ostante alcuna parte, che fusse in contrario, la qual sia suspesa per questa uolta solamente. »

1580 10 xb.^{o} in Pregadi.

Fù posta la sop.^{ta} parte.

« 1580 15 Jenuarii in Zobia.

Dovendosi per esecution delle deliberationi dell'ecc:^{mo} Senato, et Ill:^{mo} Mazor Cons.^{o} proveder alla edificatione delle case sopra la piazza per habitatione delli clar:^{mi} ss.^{ri} Proc.^{ri} che

Dai male ideati mutamenti dello Scamozzi ne vennero alla fabbrica cento malanni, e primo fra tutti quella disgustosa disuguaglianza fra le due trabeazioni joniche sì diverse nei rapporti, e nelle altezze loro (l'una è oltre la metà dell'ordine, l'altra poco meno di un terzo). Poi mostraronsi soverchiamente larghi gli intercolonnii corintii del terzo ordine, perchè non abbastanza collegati col partito delle finestre rettangole: queste fornite con frontespizii alterni a due acque e circolari, principiarono troppo nella composizione, e fecero apparire meschine le colonne di quello stesso terz' ordine. Gli occhi elittici sopra i frontespizii delle finestre diventarono eccellente esordio dell'arte barocca, perchè pessimamente

deuono per le leggi habitar in piazza, ed desiderando li clar:mi ss.ri iuff.ti Proc:ri di supra della chiesia di S. Marco alli quali iacombe questo carico, con ogni matturità procedendo uoler sopra il sito, ouer pianta, ove deuono esser fabricate dette case hauer l' opinion delli architetti, et periti, et perciò nelle passate reduttioni hauuto ss. ss.e ecc:mi diuersi ragionamenti con d.i periti, et fattoli tuor la misura, et pianta di tutta la piazza, del sito oue è collocata la chiesa del prottetor nn. ms. S. Marco, et anco del terreno, ò pianta, oue doueriano fabricarsi dette case hauendo prima li detti considerato sopra il luoco minutamente tutto quello che si deue, finalmente in questo giorno ss. ss.e clar.me di nouo discorso questa materia con detti periti, et hauuto da loro, che non si può far cosa megliore ne più secondo la raggione uera dell' architettura di quello, che è di continuar la linea della fabrica all' incontro del palazzo con tanta arte già principiata, et proseguendo quella à drittura per l'Hospedalletto uenir à rifferir in capo di piazza per doue si ua à S. Moisè, si come si uede, che con molta prudentia, et giud.° et ottimo consiglio è stato così dissegnato dalli sauij Predecessori di ss. ss.e Ecc:me nè altram.te potrebbe riuscir cosa che si facesse se, non con molta lesione della compita proportion della piazza, et il sito doue si attroua posto il Tempio di S. Marco, il qual deue restar principalissimo nella massa tutta di questa presente deliberatione; Sono col nome del Spirito Santo concordevolm.te tutti sette deuenuti in questa deliberatione, che si debba continuando la linea della fabrica soprad.a passando per l'Hospedaletto à drittura sin' in capo di Piazza, doue anderà à portar à ponte il dritto di ditta linea, fabricarsi in questa linea la facciatta di dette case douendosi principiar al pate (*sic*) dalla parte di d.a fabrica incontra il palazzo, ripigliando quella, oue è stata lassata acciò si proceda con unità à drittura reale, lo qual cose debbano fabricarsi secondo li dissegni che saranno da ss. ss.e giudicati migliori, quali sopra la d.a pianta, così decisa, come si è detta saranno dalli periti pred.i fatti, et à ss. ss.e clar.mi quanto prima appresentati, et così tutti sette hanno commesso à me nod. che notar debba la pate loro term.e ».

« 1581. Die sexta Junij. In Procuratia.

Li clar.mi ss.ri Pro.ri tutti sette col nome del Spirito Santo ridotta in Proc:tia unanimi, et concordi con tutte sette le ballotte nel bossolo de si hanno ter.to che li clar:mi tre elletti sopra le nuoue fabriche dall' habitationi delli clar:mi ss.ri Procuratori sotto di 4 Instanti, cioè li clar.mi Barbaro, Contarini, et Dolfin habbino carico di trattar il concambio, col prior dell'Hospedaletto, et ridutto alla conclusione, la quale non s' intenda fatta se non sarà approbata dalli clar:mi ss:ri Proc:ri secondo li ordeni.

Che habbino à far preparar il luoco, che si hà da dar in concambio nel modo, che sarà ter.to ut sup.a

Che habbino à far ruinar quel tanto, che dalli clar.mi ss:ri Proc:ri sarà ter.to per causa della nuova fabrica.

disposti e decorati alla borrominesca. Sparì lo stupendo effetto di una robusta trabeazione coronante la fabbrica, perchè l'architetto, anche nella sua tracotanza, timidissimo, non ebbe il coraggio di seguitar lo esempio dei Lombardi e del Sansovino, profilando su quel povero suo ordine corintio un cornicione massiccio che stesse nel rapporto almeno di un terzo della colonna sottoposta. Ben s'accorse però che gli riusciva minuto e magro, quindi stimò riparare a tal danno, ommettendo il fregio e architravando la cornice sulle proporzioni di un sopraornato assai maggiore di quello domandato da Vitruvio per l'ordine corintio [1]. Così, potendo maggiormente aggettare le parti, sperò di ottener profili robusti convenienti a mole

Che habbino à far li mercati da ducati cento in caso da esser approbbati d.i mercatti dalli ss.ri Proc.ri

Che habbino con ogni diligentia à far fabricar la nuoua fabrica principiando per quel tanto spatio, che dalli ss.ri Proc.ri sarà ter.to et giusta la forma, et dissegno, che dalli ss.ri Proc.ri sarà approbato.

Che non si habbi ad alterar la forma, dissegno, ò modello, che sarà giudicato dalli ss.ri Proc.ri

Douendo nella essecut.ne delle cose sop.te esser il tutto essercitato da ss. ss.e con piena auttorità, et in caso di discordia sia per li ss.ri Proc.ri ter.to et deciso.

Li clar.mi ss.ri Proc.ri tre elletti sopra le ditte fabriche hanno posto se per le cause ben considerate da tutte ss. ss.e ecc.mi si di gettar giù tanto spatio delle fabriche uecchie, cominciando dall'Hospedaletto che sia per cominciarsi à far due case per l' habitatione de clar.mi ss.ri Proc.ri ouer tanto che sia per li fabricarsi una sola casa.

Il Bianco per doi case. . . . . 5 capta
Il Verde per una. 2

Pu preso che sia per due case »

« 1582, 10. April

Dalle ballotationi fatte sotto 5 April instante in proposito della ellettione delli dissegni fatti da più protti si uede che quello de ms.° Vincenzo Scamozo vesentin è superior de ballotte, però li clar.mi ms. Marc' Ant.° Barbaro, ms. Giacomo Foscarini caval.r ms. Andrea Dolfin, et ms. Ger.° da Mulla à boss: et ballotte, hanno col nome del Spirito Santo ter.to che le case delle habitationi delli clar.mi ss.ri Proc.ri siano fabricate giusta esso dissegno, douendo li Proc.ri elletti sopra esse fabriche fatte le feste di Pasqua far dar principio al fondar esse fabriche. »

1 Lo Scamozzi tentò giustificare le male accorte alterazioni da lui portate ai bellissimi sopraornati posti dal Sansovino sopra il dorico ed il jonico della Libreria scrivendo nell' orgoglioso suo libro le seguenti parole a carico del suo immortale predecessore.

« Il Sansovino. . . . fece poi l'altezza di tutto l'ornamento superiore più della metà delle colonne, tutte cose non mai fatte nè dagli antichi nelle opere eccellenti, nè da giudiciosi architetti moderni, di modo che dal primo errore della molta grandezza degli ornamenti se ne cagionò molti ed importanti da non esser imitati dalle persone intendenti e studiose del bello e del buono che si dee fare. E perchè questi mali effetti non si cagionassero nella facciata delle fabbriche per abitazione delli illustrissimi signori Procuratori, oltre alla larghezza della detta Libreria, perciò riformassimo tanta altezza d' ornamento nel secondo o terzo ordine di nostra invenzione ». (*Idea*, ecc. Par. II, lib. 6, cap. VII).

sì inopportunamente elevata: ma si ingannò, imperocchè quella cornice architravata, invece che dar aspetto di grandezza, apparisce meschina, e ciò forse più che altro per le soverchiamente minute membrature, con cui egli la compose. Sola parte lodevole di quel terz'ordine è la finestra guardata da sola, il cui ordinetto corintio è benissimo sagomato, svelto nelle proporzioni, e veramente gentile.

Intanto che surgeva quest'opera in cui lo Scamozzi stimava d'aver superati quanti furono più insigni architetti del mondo; egli, che amava più forse ancora della gloria e della umana dignità, i banchetti sfarzosi de' gran signori, avvisò di farsi coda ai veneti ambasciatori Barbaro, Foscarini, Grimani e Donà, che si portavano a Roma per complimentare quell'energico Sisto V salito al soglio pontificale nel maggio del 1585. Non so quali nuove cognizioni in Roma apprendesse lo Scamozzi in fatto di antichità, so bene ch'egli ritornò dopo breve dimora in Venezia, seco portando ricca suppellettile di baroccume, che regalò alla sua bene amata Repubblica, sì tosto che gliene venne il destro. Vedendo nella famosa metropoli l'applauso ch'aveano le travolte architetture del cavalier Domenico Fontana, vedendo accarezzata solo quell'arte che sui gigantescamente scorretti ardimenti del Bonarotti si modellava, pensò che avrebbe fatto gran fortuna a Venezia, se si fosse posto a decorar le sue architetture su quell'arrovesciato stile: nè s'ingannava; chè già Venezia da qualche tempo plaudiva al manierato ornare di Alessandro Vittoria.

CAMINO NELL'ANTICOLLEGIO. Egli quindi immaginò nella sala dell'Anticollegio un camino che per ricci e bitorzoli potrebbe far onore a quel matto furioso del Borromini. Si compone di due uomini nudi che a guisa di cariatide sostentano con apparenza di gran fatica una compiuta trabeazione corintia assai bene intagliata che limita il foro del camino stesso. Nella canna superiore v'è un affastellamento di cose che tormenta orribilmente l'occhio. Là un bassorilievo colla fucina di Vulcano, là encarpii, leoni, donne, uomini, puttini nudi, ricci, volute, cartelle, tutto; fuorchè una linea retta. E perchè al bitorzoluto concetto rispondesse l'esecuzione, fe' eseguire le figure a Tiziano Aspetti che del barocco ne avea da vendere, egli che per tutto esemplare proponevasi l'opere del Vittoria.

PORTA DELL'ANTICOLLEGIO. Per questa stessa sala dell'Anticollegio condusse pure lo Scamozzi la porta, che in quanto ad architettura non ha nulla di singolare, giacchè, al paro di molte

del Palazzo Ducale, è composta di due colonne con un sopraornato ed un frontespizio. Tutto il massimo pregio sta appunto nelle due colonne una delle quali è di verde antico, l'altra di cipollino. È da supporsi quindi che i due fusti preesistessero; perciò dobbiamo perdonare allo Scamozzi se qualcuna delle proporzioni fra i fusti e i profili non sono fra le più felici: quello che non si può facilmente perdonargli è d'avere spezzato il frontespizio superiore per ingombrarlo di molti e goffi ornamenti [1].

PORTA DEL MAGISTRATO ALL'ARMAR (ora Gran Guardia). Egli architettò anche l'altare ch'è nella cappella del Palazzo Ducale; e secondo il Temanza ordinò anche la porta del Magistrato all'Armar, ora Gran Guardia sotto il Palazzo Ducale. È la solita composizione di quell'epoca, sì povera di idee, appunto perchè non le considerava pregevoli se non quando fossero la ripetizione di qualche concetto antico. Due colonne doriche accanalate che chiudono in mezzo un arco e portano un cornicione a metope e triglifi, ecco tutto: il Cicognara, non trovando rispondenza fra i profili di quest'opera, e quelli più adoperati dallo Scamozzi, vedendo goffi i piedistalli, di meschino aspetto i capitelli, la sospetta invece di qualche corrotto seguace di Vincenzo: quasi che quest'ultimo fosse stato sempre irreprensibile, e non avesse adoperate modanature anche peggiori di queste.

DEPOSITO DAPONTE (alla Carità, distrutto). Intorno a questo tempo alzò pure lo Scamozzi il deposito del doge Nicolò Da Ponte morto nel 1584. Era nella chiesa della Carità, ma quando quella fu nel 1807 convertita in Accademia di Belle Arti, fu il monumento sfasciato prima, poscia o venduto o disperso. E pare con danno dell'arte, se stiamo ai panegiristi, perchè lo dicono opera magnificentissima. Era d'ordine composito con quattro colonne accanalate ripartite in tre vani che chiudevano in mezzo un'urna sormontata da busto scolpito dal Vittoria [2].

PROGETTO PEL PONTE DI RIALTO. Nel 1587, quando il Senato si decise finalmente a costruire il ponte di Rialto già caduto sino dal 1523, anche lo Scamozzi volle presentare due invenzioni, una delle quali a tre archi, l'altra ad uno. Della prima preparò un modello, della seconda un solo disegno. Il Senato pare approvasse il progetto a tre archi, ma insorti dubbii per la soverchia spesa, si

1 Secondo il Temanza è sua anche la porta dirimpetto che guida alla sala delle quattro porte.

2 Il busto conservasi ancora, ed è ora nel chiostro del Seminario Patriarcale, ove stanno raccolti molti marmi con patria carità preservati dalle chiese demolite o soppresse.

adottò l'altro ad un solo, che secondo lo Scolari è quello ora eseguito, con molte alterazioni essenziali però. Questo diligente biografo, che non risparmiò ricerca per accrescere gloria al suo architetto, tentò con buoni argomenti provare che l'opera attuale tenuta del Da Ponte, è invece concetto dello Scamozzi, e che il Da Ponte non ne fu che un semplice esecutore [1]. Egli però conviene che il lavoro fu eseguito con molte ed essenziali differenze dalla prima invenzione, conviene che il Da Ponte lo pose in modello; conviene che per viste economiche l'opera fu spogliata d'ogni decorazione accessoria. Domando io adesso, se il disegno fu eseguito con sì radicali mutamenti, come si può affermare sia ancora quello dello Scamozzi? Son le decorazioni che fanno il carattere degli edifizii; se quelle si tolgono, per surrogarvene altre, come si può al primo inventore conceder più la gloria od il demerito? Del resto si tranquilli lo Scolari, che togliendo una così fatta mole al suo Scamozzi, non gli si offende nè la fama nè la gloria, anzi ne rimangono l'una e l'altra giovate, perchè il ponte di Rialto è sì una fabbrica solida ed ingegnosamente murata, ma non ha di sicuro il diritto di esser chiamata bella; giacchè quegli archi digradati e quelle bugne sì male ripartite, e quel corpo centrale sì meschinamente ideato, danno una sgradevolissima apparenza, e non rivelano nè immaginazione nè gusto. Aggiungerò, che confrontando i profili del ponte di Rialto con altri dello Scamozzi, vi si scorge altro stile, e meno artistico di certo. A me pare impossibile che lo Scamozzi, tuttochè sbrigliato com'era negli ultimi anni suoi, consentisse ad alzare quei goffi e sgarbati archi delle botteghe, che ben chiamò il Milizia *la più tozza e pesante architettura che forse immaginar si potea.*

Parecchi palazzi veneziani vantano ad inventore il nostro Scamozzi, quello cioè Duodo a S. Maria Zobenigo, Corner a Murano, Barbarigo a S. Trovaso, Grimani a S. Ermagora, un'ala del palazzo Vendramin e finalmente quello dei Contarini a S. Gervasio e Protasio, vicino all'Accademia, sul quale soltanto fermerò il discorso, perchè mi pare il solo meritevole di qualche speciale considerazione. Gli altri nominati nulla presentano di osservabile, nè in quanto ad arte nè in quanto a statica.

PALAZZO CONTARINI (degli Scrigni). Se non dovessi parlare che dei due ordini di pilastri jonici e corintii da quali vanno fregiati i piani superiori, e di quelle sgradevoli finestre arcate di soverchio

1 Scolari, op. cit. pag 34 e seg.

lunghe [1] (oltrepassano i tre quadrati) confesso che preferirei di tacere, non perchè mi facessi scrupolo di additar ai giovani come cattiva un' opera dello Scamozzi; ma perchè è inutile spender discorsi su quello che non emerge nè per pregi nè per difetti. Giustizia vuole però ch' io indichi il basamento di questo edifizio come uno dei più ben distribuiti e pensati ch' io vedessi non solo in Venezia, ma in tutta l'Italia. Con ingegnoso trovato, è scompartito in pilastrate a bugne che reggono una robusta cornice: i mezzanini, sempre letto di Procuste per chi architetta in Venezia, l'architetto dispose negli spazii lasciati vuoti da quelle, e li ordinò in modo che colla soglia loro bugnata, sopportassero quella sì pregevole cornice. Se non fosse troppo grave il mascherone sulla serraglia, sarebbe irreprensibile la porta, l' imposta del cui arco corre a farsi sostegno ai fori dei detti mezzanini; industre maniera invero di rinvenire un' armonica ricorrenza ove i più avrebbero urtato in linee odiosissime.

OSPEDALE DI S. LAZZARO. Fra le più vaste costruzioni che lo Scamozzi imprendesse, è da esser posto l' Ospitale di S. Lazzaro dei Mendicanti, mole grandissima sì, ma così sprovveduta di ornamenti da non meritare d'essere esaminata sotto punti di vista estetici. Sole cose che potrebbero fermar l' attenzione dell' architetto sarebbero la ghiribizzosa facciata e l' atrio che precede la chiesa; ma la prima fu eretta dal Salvi cinquantasette anni dopo la morte di Vincenzo, l'altro è forse anch' esso del Salvi medesimo, o sì veramente fu molto alterato nell' eseguirlo dal primitivo disegno scamozziano; imperocchè l' autore premorì all' opera, e non potè vederne alzato che un solo pilastro. Non è già che quell'atrio sia compiutamente scorretto ed antieuritmico, ma i profili suoi non mi sembrano conformi a quelli usati dallo Scamozzi nell' ordine corintio. Poi vi sono tanti risalti e pilastri a fette che annunziano il seicentista già fradicio nel barocco.

Il Temanza attribuisce allo Scamozzi il monumento ad Andrea Delfino ed a Benedetta Pisani di lui moglie in S. Salvatore, e lo pone come prova delle irragionevoli licenze a cui il nostro architetto si lasciava trascinare. Considerando per altro che in questo gigantesco

1 Il Sammicheli, il Sansovino, lo Scamozzi e molti dei seicentisti costrussero nelle abitazioni suntuose di Venezia finestre sterminatamente lunghe che riescono incomodissime, sì perchè è difficile congegnar serramenti che le chiudano bene, sì perchè quando la pioggia batte contro di esse, è quasi impossibile non penetri nella stanza. Quegli architetti per certo le foggiarono così perchè allora non vi erano i nostri vetri a gran lastra che permettono entri copiosa la luce anche da piccolo foro. Obbligati ad usar vetri ottagoni e rotondi doveano per forza aprir fori ampli per aver un po' di sole in quegli enormi loro stanzoni. Noi, la Dio mercè, siamo in diverse condizioni; perchè dunque studiar quelle forme?

e mal digesto ammasso di marmi, il frontespizio è rotto, delirio in cui lo Scamozzi non urtò che di rado assai; considerando che sotto la statua del Salvatore, Giulio del Moro, che la scolpì, aggiunse al proprio nome *Sculptor, Pictor et Architectus*, è da credersi che tutta l'opera sia da quest'ultimo architettata, ed io perciò ne parlerò quando dovrò toccar di costui.

MONUMENTO GRIMANI (S. Giuseppe). Del paro non credo appartenga alla sesta dello Scamozzi il monumento del doge Grimani e della Dogaressa sua moglie che vedesi in S. Giuseppe di Castello sebbene le Guide glielo attribuiscano. Il nostro architetto, negli ultimi suoi anni correva a briglia sciolta nelle licenze, ma non dimenticò mai certe massime generali di sodezza che gli vietavano di affogare sotto il turbine delle più travolte decorazioni, l'ossatura e la linea de'suoi edifizii. Non è mai disceso sì basso, da collocare, come in questo miserabile concetto, cariatidi sopra cariatidi; da affastellare senza ordine e senza riposi, mensole, cartocci, volute, acutangolismi, bassirilievi, statue; non ebbe mai sì delirante il cervello da spezzar all'impazzata frontespizii, da far guerra alle masse con risalti odiosi, come in questo deposito, che a me par uscito piuttosto da Girolamo Campagna autore di quelle tante sgraziatissime statue, e di quel diluvio di indiavolati ornamenti.

Fra i demeriti dello Scamozzi i suoi biografi noverano anche quel piglio superbo con cui si vanta talvolta di aver ridotte migliori le fabbriche del suo concittadino il Palladio, allorchè fu chiamato a finirle se incompiute. Una di queste fu il coro e la facciata di S. Giorgio Maggiore che rimasti interrotti per la morte di Andrea, lo Scamozzi, al dire del Temanza e dello Scolari, ultimò nel *1601*. Ma prima il dotto Cicogna, poi il Magrini [1] ci provarono che questa asserzione era da porsi in gran dubbio, giacchè nessun documento nell'archivio del Monastero fa prova di ciò.

I TOLENTINI. [2] L'edifizio più ragionevole dello Scamozzi a Venezia è senza dubbio l'interno della chiesa de' Tolentini, sebbene

1 Magrini, op. cit. pag. 64.

2 Lo Stringa nelle note alla *Venezia Descritta* del Sansovino disse essere stata questa chiesa *nel principio fondata sul modello di Andrea Palladio;* poi nella Appendice ritrattò codesto asserto e la affermò dello Scamozzi suo amicissimo. L'abate Magrini, nel notare le due contrarie sentenze (pag. 267), inclina a credere che solo per amicizia allo Scamozzi lo Stringa si inducesse a sì fatta ritrattazione. Dubita che i disegni posseduti dal Temanza, di mano dello Scamozzi, non fossero che una copia della invenzione palladiana: osserva giudiziosamente che lo Scamozzi stesso non ne fa parola nella sua opera, egli che orgoglioso di ogni sua produzione, finiva ad attribuirsi anche le buone che non erano sue: nota esservi gran somiglianza fra la tribuna del Redentore, e la descrizione che fece il Temanza del disegno di quella dei Tolentini: avverte che nella raccolta di studi inediti del Palladio che fu di Burlington, v'è

la più gran parte si murasse dopo la morte di lui e molte delle proporzioni e dei profili si alterassero dai susseguenti direttori dell'opera. La chiesa consta di una sola navata a croce latina, avente il coro dietro alla cappella principale. A fianco dell'altar maggiore stanno le sagrestie ed altri luoghi. Secondo il disegno che ne avea veduto il Temanza, e che adesso è smarrito, sulle testate della croce doveano esservi due tribune semicircolari; sopra il centro della croce stessa dovea elevarsi la cupola di cui non fu murato che il solo tamburo. Il resto della navata sino alla porta principale, è spartito in tre cappelle per parte. La ortografia interna va decorata da un ordine di pilastri corintii, sul sopraornato dei quali gira una volta di pieno centro, la cui altezza sino alla sommità è determinata da quell'inutile giocherello della media armonica. Il Diedo attribuisce a colpa dei susseguenti esecutori le basi toscane anzichè attiche, come avrebbero dovuto essere, le esilissime alette ed archivolti delle arcate, la ineguaglianza degli intercolonnii. Ma se volea mostrarsi imparziale, perchè non rimproverò allo Scamozzi medesimo il concetto della pianta volgarissimo, e quelle fette di pilastri negli angoli, sconcezza che quantunque usata da tutti i bacalari dell'arte, a me pare un mille volte più riprovevole di quelle gotiche minutaglie che i maestri, poverini!!! chiamano barbarie? Lo Scamozzi diede pure il disegno della facciata, che non venne eseguito, giacchè la foggia, che oggidì si vede, è pensiero di Andrea Tirali. Il Diedo affermò che non fa torto all'opera scamozziana, ed ebbe ragione, perchè al paro di quella è concetto comune, nè scevro da licenze. Morì lo Scamozzi nel 1616 a Venezia, lasciando dopo di sè rigoglioso di frutti il seme del barocco ch'egli vi aveva sparso a piene mani, seme da cui pochissimi seppero andar esenti, e per questo più degni d'essere lodati. Uno fra quelli che meno vi si invescarono fu sicuramente

ANTONIO DA PONTE

Artista non celebrato come i precedenti, ma degno di venerazione per l'animo suo retto e per le sicure viste ch'egli aveva in fatto di statica. Se in quella che si chiamava a' suoi giorni bellezza architettonica molto non valse, fu anche questa fortuna, perchè

una chiesa *che somiglia assai* (così la Descrizione) *a quella di S. Simeone in Venezia col portico avanti;* quindi congettura assennatamente che il concetto di questa chiesa sia piuttosto del Palladio che non del superbo suo emulo.

sa Dio in quanti delirii sarebbe caduto, ovvero dai delirii abborrendo, quanto non avrebbe rifritto, come facevano allora i migliori, le regole di Vitruvio e gli antichi archi di trionfo! Così con quel poco che ne sapeva di ornamenti, fregiò assai parcamente le sue solidissime fabbriche, lasciandone apparire tutta la costruzione, e questo sommo pregio, lodevole sempre, lo era tanto più in un'età, in cui la costruzione veniva mascherata con cartocci, con fettucce, con diavolerie d'ogni razza.

Nato forse in Venezia nel 1512, e secondo il Temanza educato all'arte dallo Scarpagnino, allorchè questi nel 1558 moriva, fu il Da Ponte eletto dalla Repubblica a surrogarlo nella carica di proto del Magistrato del Sale, ufficio cui spettava il soprantendere alle rendite grandiose del Sale ed a vegliare gli edifizi pubblici di Rialto, di S. Marco e di tutte le saline dello stato. Tanta sollecitudine ed onestà mostrò Antonio in quell'impiego, che il Senato gli affidò durante la lega sacra contro il Turco, nel 1570, la scelta di tutto quello fosse necessario per la riparazione delle fortezze di terra ferma, dell'Istria e della Dalmazia.

Intanto due successivi avvenimenti valsero a mostrare quanto egli preferisse il proprio dovere alla sicurezza personale. Appiccatosi nel 1574 il fuoco al Palazzo Ducale, egli si cacciò fra le fiamme ordinando provvedimenti, che impedissero il progredire di quel flagello da cui era minacciato tutto intero il Palazzo. Di fatti il Da Ponte s'adoperò sì efficacemente, che non rimasero incendiate se non le due sale del Collegio e dell'Anticollegio, e ne andarono immuni gli Archivii, che pur erano in gravissimo pericolo. Risarciti tosto que' due locali, a lui fu commesso d'ornare il Collegio di nuovo, e lo fece con quel soffitto, che ora vi si vede, il quale se riuscì nelle divisioni pesante, non è però peggiore degli altri che allora sapevano inventare il Palladio, ed il superbo suo emulo, lo Scamozzi.

RISTAURO DEL PALAZZO DUCALE (**eseguito**). Ma intanto ai 20 di dicembre, nel 1577, ardeva di nuovo il Palazzo Ducale, e questa volta con ben più grave danno, che non tre anni prima. Ruinarono allora la sala dello Squittinio e quella del Maggior Consiglio, e l'incendio progrediva di modo, che pareva dovesse rimaner cenere tutta quanta la magnifica mole. Anche questa volta il Da Ponte si lanciò fra i pericoli delle fiamme, e tanto fece in quel fatale incontro, che potè salvare le stanze del Consiglio dei Dieci, che reputavansi perdute. Durato più dì l'incendio, finalmente si rimase, e s'ebbe allora a conoscere quanti e quali danni avesse portati il fuoco alla fabbrica. La caduta dei tetti avea alquanto sfiancate le

muraglie delle due sale ov' erano meno forti. Gli urti e le frequenti percosse di tanti legni aveano tali disordini prodotto in tutta l' ossatura dell' edifizio, che metteva spavento a riguardarlo. Provveduto ch' ebbe il Senato al luogo ove si dovessero intanto portare gli uffici ed amministrare la cosa pubblica, diede serio pensiero ai modi possibili di riparare con minore spesa e maggior sollecitudine un edifizio di sì grande importanza. A tal fine volle interrogare il parere di molti, i quali, qual più qual meno, esagerarono i danni a fine di venirne quasi tutti alla conseguenza, che per ognuno di essi sarebbe stata sì vantaggiosa, quella cioè di rifare di pianta il palazzo. Il Da Ponte, amico della verità e dell'onestà, rispettoso verso la grande arte del medio evo, di cui quell'edifizio era splendido monumento, fu tra i pochi architetti che opinarono tutto potesse rimettersi come prima, senza mutare una linea della insigne mole. Nel suo scritto osservò quindi che:

« I. Tutte le muraglie hanno patito poco, ed il patimento è stato nelle pietre vive, che dividono le travature nelle balconade, nelle gorne e nei merli, le quali tutte pietre essendo scotate dal fuoco si possono mutar facilmente a parte a parte.

« II. Che mutando le suddette pietre vive, che dividono le travature, e ponendo la travatura, e zontando, e inarpesando il tutto su il fil di mezzo della sala, sicuramente si può metter sopra ogni coperto, quantunque sia il legname grossissimo, coprendolo di rame, o piombo, o tavelle, e coppi alla romana, che il tutto sarà sicurissimo.

« III. Che il muro del paradiso per li molti fori fatti nelle prigioni, e di sopra venne a calar, e non calando egualmente, ma solo dalla parte verso S. Zorzi causò la panza in essa muraglia maistra per mezzo esso muro, dal che si è risentita anco la colonna del secondo piano, e anco li due cantoni del corridor dov'è l'officio delle Biave, e dove sta il cassier di detto officio.

« IV. Conclude, che detta muraglia con tutto ciò è buona e perfetta, e crede che tornando le cose in esser, e ben inarpesade, non sia più per far mutazione alcuna, se ben mancano sette cadene di ferro nelli volti da basso dal capo verso il ponte della paglia, e che siano sfesi tredici capitelli; non si vede però niuna fissura nuova, nè manco nelle fissure vecchie si vede mossa cosa alcuna, le quali sette cadene e capitelli si possono comodamente mutare.

« Conferma, che rimessa la travadura, e inarpesada, e mutate le pietre scotate, ancora inarpesada la muraglia, e cavate le

gorne, si può sicuramente metter il coperto sopra, il che si può fare facilmente, e comodamente.

« Le quali tutte operazioni di conzar la travadura abrugiata, far il terrazzo, far li coperti, mutar le pietre vive, e gorne, e far le inarpesadure, essendo la roba in pronto si potranno far a suo giudizio nel tempo di mesi otto » [1].

La Repubblica ben valutando la assennatezza di questo consiglio, trasandò tutte le altre opinioni, e quella del Da Ponte prescelse, ponendolo egli stesso a direttore dell'ideato ristauro, che compì in otto mesi con tanto suo onore e con sì grande vantaggio dell'arte e di Venezia, le quali senza di lui avrebbero perduto una delle più magnifiche architetture che sieno.

LA TANA (all'Arsenale). Da quel momento ogni costruzione pubblica d'importanza venne a lui allogata. Per conseguenza quando la Signoria deliberò di murare un locale in cui si dovessero attorcigliare le gomone ed ogni altra sorte di cordaggi per la marina, fu chiamato il Da Ponte a provvedervi. Egli eresse una vasta e sfogata sala lunga piedi veneti 910 con due fila di piloni circolari, che la dividono in tre navi per lungo, e s'innalzano sino al solajo sovrapposto. Quest'edifizio che si chiama la *Tana* riuscì semplice, sodo e robustissimo; e se non vanta di quegli ornamenti architettonici dorici, jonici, o corintii, che fanno chiamar belle le fabbriche a coloro, che solo negli ordini trovano bellezza, pure comparisce d'un effetto imponente e grandioso, e lascia nell'animo una impressione di modesta severità, la sola consentita a costruzioni di tal genere. Quest'opera fu cominciata nel 1579 sotto il doge Nicolò Da Ponte, e finita regnando il suo successore Pasquale Cicogna.

Intorno a questo tempo Antonio ordinò anche la chiesa delle monache di S. Croce sul Canal Grande ora demolita per dar luogo ad un ricco ma non bel giardino, nel quale, se è da ammirarsi la cura sollecita che ai rigogliosi alberi, arbusti e fiori prodiga il dovizioso padrone, è da lamentarsi che l'ingegnoso inventore di questa imitazione della natura campestre non traesse più fantastica scena da un sito di per sè incantevole per deliziosa postura. La chiesa, al dire del Temanza, non aveva altro pregio che la solidità, ed il suo maggior ornamento vedeasi nella porta ch'era poi di architettura scorretta [2].

1 Cadorin. *Pareri*, pag. 108 e 109.
2 *Vita di Antonio Da Ponte*, pag. 507.

Il Da Ponte fu chiamato a soprantendere anche alla fabbrica dell'Ospedale degli Incurabili, e compì anche la chiesa già incominciata molto tempo prima dal Sansovino [1]. È di sua invenzione la porta principale che prospetta sul canale della Giudecca, la quale, sebbene sia uno di quei concetti comuni che non meritano nè lode nè biasimo, pure vuol esser osservata per le due mensole che reggono la cornice, eleganti veramente, in particolare per la ben intagliata foglia d'ulivo che la riveste esteriormente. Era preparata per una delle sale del Palazzo Ducale dopo l'incendio, ma forse parendo poco degna di un luogo che accoglieva tante magnificenze, fu donata all'Ospedale predetto.

PONTE DI RIALTO. Il vecchio ponte di legno, che metteva in comunicazione le due sponde opposte del Gran Canale era già in parte caduto fin dal 1523 con gran rovina delle superiori botteghe, che vi aveano perduto preziosissime merci. Quantunque il Senato avesse incessantemente pensato a ricostruirlo di pietra, ed avesse esaminato anche più disegni del Palladio, dello Scamozzi e di altri fra i migliori architetti, pure, o per la grave spesa o per altri fortunosi incontri, non avea potuto darvi opera. Finalmente vi si risolvette nel 1589, ed elesse tre procuratori affinchè scegliessero il disegno e lo facessero eseguire. Sebbene, come vedemmo, cadesse la scelta su quello dello Scamozzi, pure piacque averlo in molte parti modificato dal Da Ponte, e con quei mutamenti fu costruito. I quali mutamenti sono così essenziali, che valgono a dichiararlo opera interamente di quest'ultimo artista, che che ne abbia scritto in contrario lo Scolari. Come già accennai, l'estetica non ha di che occuparsi di questo ponte, perchè, rispetto a pensiero architettonico, è lavoro di pochissimo conto. Ma se la bellezza dell'arte pur troppo non è qui da cercarsi, devonsi ammirare le statiche avvertenze con cui fu costrutto, e per questo credo opportuno il noverarle colle stesse parole del Temanza che diligentemente le descrisse.

« Disfatto per tanto il ponte vecchio di legno, e sgombrate d'ogni sfasciume le sponde, fece piantare alcune casse di pali riempiute di buona terra, le quali ampiamente circondavano quel tratto di luogo, che volevasi votare di terra. Per risparmio, secondo il solito,

[1] Sono varii i pareri degli scrittori intorno all'architetto di questa chiesa e dell'annesso Ospedale. Orazio Toscanella, in un suo libro stampato a Venezia nel 1567 (*I nomi antichi e moderni delle provincie d'Europa, ecc.*) ne vorrebbe architetto un patrizio Antonio Zantani. Francesco Sansovino invece dice, che questo Zantani diede principio alla *chiesa ovata* sul *modello del Sansovino:* lo che ripete il Temanza, aggiungendo che Antonio Da Ponte ebbe l'incarico di soprantenderne il compimento. Lo Stringa all'opposto afferma che fu alzata sul modello di quest'ultimo.

queste casse furono date a cottimo, a certi appaltatori, che male assai vi riuscirono. Ma Antonio Da Ponte vi mise le mani, e senza che la spesa eccedesse il cottimo, le ridusse a perfezione. Poi con l'uso di molte trombe fece aggottare l'acqua di quella vasca, affine di mantenerla, per quanto era possibile, asciutta. Indi fece evacuare il terreno, e profondò tanto verso il mezzo del canale, fin che ritrovò il fondo vergine. Quindi piantar fece una palafitta reale di grossi e lunghi pali paralella alla sponda. Tali palafitte si fanno sempre in un solo piano, ed egualmente distese a livello per ogni verso. Ma se il nostro architettore avesse così operato, avrebbe messo in pericolo li due edifizii sopraccennati. Quindi trovò egli il temperamento di fare la palafitta in tre piani, di conveniente latitudine ciascheduno. Il più profondo fu quello verso il mezzo del Canale, che riuscì piedi sedici sotto l'orizzonte della città. Più alti, o ritirati addentro, fece i due altri, come se fossero due altissimi gradi di qualche scalea. Fatte dunque in tre piani, come a gradi, le palafitte reali, il più elevato dei quali pareggiava il piano, sul quale posano le fondamenta del palazzo dei Camerlinghi, vi fece distendere, e conficcare sopra un grosso tavolato di lunghi panconi di larice, e sopra vi assodò un getto, o sia riempimento di calce, e pietra; ma in modo, che la di lui superficie formasse un piano inclinato, o sia tangente sui canti di quei tre diversi piani, o gradi testè descritti. Sul predetto piano inclinato vi murò poi più strati di mattoni, i quali riuscivano inclinati al centro del grande arco del ponte che vi si dovea impostare. Questi erano i modi tenuti nel guidare la difficile opera di quelle fondamenta. Modi, che doveano riportare l'universale applauso, e l'approvazione degli intendenti. Ma che? si levò per tutta la città un mormorio, ed un romore per ogni dove si sparse, che malfatte fossero le fondamenta del nuovo ponte, e che per niente sarebbero sufficienti a reggere il peso ed a resistere alla spinta di quella gran mole. La turba dei più vili e scioperati artieri, i quali secondo i soliti loro modi:

A voce più che al ver drizzan lor volti,
E così ferman sua opinione
Prima ch'arte, o ragion per lor s'ascolti

e su le taverne, e per le piazze non avea che ciarlare di quest'opera, e con varj scherni e pungenti detti motteggiar l'architetto. Dalla vil plebe passò il discredito ed il dispregio alle persone di conto; di modo che gli stessi curatori dell'opera si misero in qualche apprensione e travaglio. Marc'Antonio Barbaro e Jacopo Foscarini temevano che le voci sparse avessero buon fondamento.

onde davano retta ai mormoratori. Alvise Zorzi (terzo loro collega) non mostrava però tema veruna, anzi sosteneva che quanto avea operato Antonio Da Ponte meritava approvazione ed applauso. Questa lor discordanza fu rappresentata al Senato, il quale con la sua solita maturità governandosi, elesse un collegio di cinque senatori; perchè intese le ragioni dell'architetto, e le difficoltà da altri proposte, facesse esaminare dai più periti della città quanto fino allora era stato operato; e poi sollecitamente gli esponessero il vero stato delle cose ed il loro sentimento [1]. »

Dopo un lungo dibattersi, i procuratori convennero, che quanto avea operato il Da Ponte nelle fondamenta era stato condotto con avvedutezza. Aggiunti quindi alcuni savii ricordi a quanto egli aveva praticato; e riconciliato con questo prudente modo gli animi de'curatori, cessarono le generali mormorazioni, ed il povero artista sì sbattuto sino allora da tante contrarietà, prosegui tranquillo il suo lavoro sino alla fine.

La luce dell'arco di questo ponte è piedi veneti 66, l'altezza dal pelo comune dell'acqua 21, lo spessore 4. La larghezza poi sul dorso del ponte è anch'essa piedi 66; e va divisa in cinque spazii, cioè in tre strade e due ordini di botteghe, che da una parte e dall'altra dichinano secondando le due discese. Son esse botteghe in numero di ventiquattro, sei per parte sì nell'ascesa che nella discesa. Nel mezzo del ponte stanno due archi che congiungono le testate delle predette botteghe, e vanno ornati da pilastri dorici, sopra i quali risalta assai sgarbatamente il sopraornato, che non può continuare sopra l'arco perchè da quello interrotto. Una bella cornice di carattere dorico, profilata da artista, ricorre su ambedue le spalle del ponte, e sostiene una fila di balaustri di bruttissima sagoma, che fanno sponda alle due vie minori sopra il canale. Sui fianchi dell'arco verso S. Luca v'è da un lato la Vergine a mezzo rilievo, dall'altro l'Angelo annunziatore; nella serraglia la colomba simbolica. Sul fianco verso SS. Apostoli, stanno pure di mezzo rilievo S. Marco e S. Teodoro, protettori di Venezia. Tutti questi marmi furono lavorati da Girolamo Campagna di cui dovremo parlare nel seguente capitolo. La costruzione è di pietre d'Istria così stupendamente commesse, che nei due secoli e mezzo da che l'opera fu costrutta, pochi furono i ristauri e soltanto superficiali: eccellente prerogativa, ma che non basta a far perdonare i difetti, che al meno esperto degli osservatori presentano l'ordinanza e le modanature di questo ponte. Quegli archi delle botteghe

1 *Vita del Da Ponte,* pag. 509-10.

così disposti secondo la pendenza, appaiono proprio insopportabili all'occhio, e per giunta sono malissimo bugnati, senza regolarità, senza armonia. Non parliamo degli archi centrali, che già accennai porgere aspetto di povertà e di sgarbatezza pel modo sconcio con cui furono risaltati i cornicioni dei pilastri. Quanta differenza fra questo misero concetto e quello grandioso quanto semplice del Palladio, che nel centro collocava una loggia di sei colonne corintie! Questa brutta ma solidissima costruzione fu compita nel 1591 come attesta la iscrizione allora appostavi. Le fabbriche giù del ponte, che fanno spalla alla strada conducente a S. Bartolommeo, furono anch'esse erette dal nostro architetto, ma nulla presentano che meriti speciale osservazione.

LE PRIGIONI. Deliberava il Senato di trasferire al di là del ponte della Paglia le carceri, che da tempo immemorabile erano sotto il palazzo. Bramava poi fossero racchiuse in un solo edifizio, il quale presentasse tale robustezza, da render vano ogni più scaltrito tentativo di fuga, che fosse venuto in pensiero ai carcerati. Veduti molti disegni, fu scelto quello del Da Ponte, che nel 1589 vi diede cominciamento. Ebbe ragione il Selva di scrivere, che il lato sul rivo, col regolare ma rude bugnato e col triplice ordine di piccole finestre munite di doppie grosse ferrate, ispira una tristezza, che forma l'elogio dell'architetto, perchè mostra in fatti quanto abbia saputo imprimere alla costruzione un carattere attagliato all'uso triste cui era destinata. Non consento però con lui quando intende giustificare il Da Ponte di aver mitigato tal carattere robusto nella facciata, che mette sulla riva degli Schiavoni. Pareva al Selva che assennatamente operasse l'architetto decorando da questo lato la fabbrica con aspetto più nobile e più gajo che non fosse consentito a prigione: imperocchè da quella parte doveano starvi soltanto gli ufficii pei magistrati che dicevansi *i signori di notte al Criminale*. Osservo io per altro, che anche quella magistratura era fra le più cupe e più severe della Repubblica; e quindi una costruttura destinata unicamente ad essa doveva manifestare un carattere austero. Poi mi pare essere primo debito degli edifizii il palesare nella lor fronte l'uso principale cui vengono consecrati, non già i secondarii e meno rilevanti; osservo che per trasfondere nel popolo un utile ribrezzo verso i luoghi destinati a togliere all'uomo la libertà, quando ha demeritato sì caro benefizio, non bisogna sulla fronte di quelli prodigare le eleganze che tornerebbero acconcie ai palazzi od ai pubblici stabilimenti di istruzione. Quale è il mariuolo, anche il più timido, che alzando gli occhi a quell'am-

pie finestre non debba dire dentro da sè; codesta carcere non è poi la più grave delle sciagure, giacchè se mi impedisce il consorzio degli uomini, mi lascia l'immenso benefizio della luce e l'aspetto delizioso della laguna e dell'isole circostanti. Davvero che in questo prospetto l'artista prevenne tutti i più blandi sistemi penitenziarii del nostro umanitario secolo, e precesse in certo qual modo le dannose utopie di que' filosofi compassionevoli, che pur chiamando necessarie le orrende miserie della povera Irlanda, vorrebbero preparare confortevoli agiatezze a colui, il quale col furto e coll'assassinio si è fatto immeritevole dei più sacri diritti sociali. E stessero tutti nella mancanza di carattere i difetti di questa facciata. Vi sono là dentro altre peccatelle, che non possono parer bellezze se non ai servitori dell'autorità. Tali mi sembrano le bugne dell'ordine inferiore; tali quelle fette di pilastri, che fiancheggiano la colonna dell' ordine superiore. Nè vanno esenti da mende la cornice dorica aggettata quanto la rustica sottoposta, le finestre troppo grandi relativamente alle mezze colonne doriche fra cui son contenute, le quali appajono per tal ragione meschine e magre assai.

Compensano codeste colpe estetiche le ben intese distribuzioni interne, giacchè in ognuno de' piani ne è comodo e saggio il ripartimento, lodevole la sicurezza de' varii luoghi, la ventilazione bastevole a giovar la salubrità. Attenendoci alle parole del Temanza, parrebbe che il Da Ponte avesse architettato anche quel cavalcavia che unisce le prigioni al Palazzo, e forma quel famoso Ponte dei Sospiri, ch'è il tema obbligato alle declamazioni romantiche con cui tutti i *touristes* e gli scrittori di impressioni e di romanzi, cominciano o finiscono le nojose lor ciance sopra Venezia repubblicana ed il Consiglio dei Dieci. Chi desse retta a costoro, quel ponte sarebbe una latomia siracusana, un carcere tulliano, in fine un orrido emblema della crudeltà del governo veneto. Invece non è che un semplice cavalcavia abbastanza luminoso, che potrebbe benissimo servire a congiungere anche il palazzo di qualunque opulento: e se orridezza v'è, non si chiude nello interno di certo, ma comparisce pur troppo nella esterna decorazione, la quale è la più barbara e sgarbata che vedere si possa, tanto ch'io non la credo inventata dal nostro architetto, ma piuttosto da quell'Antonio Contino di lui nipote, che morto il Da Ponte diè fine alle prigioni.

Sin qui vedemmo il Da Ponte più architetto statico che ornativo, ma se ci porteremo nella sala del Collegio al Palazzo Ducale, avremo occasione di non tenerlo da meno degli altri suoi contemporanei

nel saper decorare, se non con buon gusto, almeno con magnificenza. Sappiamo dal Temanza, ch'egli diede il disegno del soffitto, il quale, come osservai, riuscì pesante, ma non peggiore di quelli inventati dai buoni architetti d'allora. Essendo poi a lui stata affidata tutta la decorazione di quella sala, è più che probabile delineasse anche le due porte, sì preziose per sceltezza di marmi. Non v'è nulla di pellegrino nella invenzione d'esse, perchè constano di due colonne corintie reggenti una trabeazione coronata da un frontespizio, ma almeno non vi sono cartocci, e le colonne spiccano isolate, ed alcune modanature possono dirsi anche eleganti, come, per esempio, i capitelli; peccato che l'intercolonnio apparisca un po' troppo largo e la trabeazione eccessivamente massiccia.

Il diligente Cadorin, nelle notizie biografiche, che premise al *Parere* del Da Ponte, aggiunse qualche altro lavoro di lui ch'era ignoto al Temanza. Egli ci avverte come questo architetto riducesse a miglior ordine e solidità le sale minaccianti rovina alle beccherie vecchie a Rialto, le quali servivano ad uso dei provveditori sopra la giustizia vecchia. Insieme al Palladio scelse la situazione più conveniente ad innalzare il tempio del Redentore, e con lui preparò i calcoli dell'enorme spesa. Inventò una macchina per alzar l'acqua, asciugar terre ed irrigarle, ed ebbe per questo un privilegio dal Senato. Secondo il Temanza, Antonio Da Ponte finì i suoi giorni nella decrepita età di ottantotto anni nel 20 marzo del 1597.

ARCHITETTI DI MINOR CONTO

Intanto che i prenominati alzavano i grandiosi edifizii, che son venuto esaminando, altri ingegni minori si travagliavano, se non ad abbellire, almeno ad arricchire Venezia di considerevoli costruzioni. Io qui li nominerò riportando intorno ad essi quel tanto, che può riferirsi all'arte.

PAOLO DA PONTE

Fu di Vicenza e secondo il Temanza, fratello ad Antonio. Fin dal 1567 prestò servizio alla Repubblica, specialmente intorno alle cose idrauliche; ed in tale materia lasciò scritti e consigli eccellenti, che

furono illustrati e lodati dallo Zendrini nelle sue eccellenti *Memorie storiche della laguna di Venezia*. Diede al Senato pareri anche intorno al ponte di Rialto, consigliando di erigerlo ad un solo arco, sebbene lo dimostrasse egualmente solido e comodo anche con tre.

GIOVANNI ANTONIO RUSCONI

Nacque in Venezia sul cominciare del secolo decimosesto, ed ebbe a maestro di matematiche il celebre Nicolò Tartaglia. Riuscì in queste discipline e nella meccanica tanto valente, che trovò un modo particolare di mulini per la città e per lo stato, invenzione che gli ottenne dal Senato un privilegio d'anni trenta. Servì in seguito il Magistrato alle acque, e in quell'ufficio sciolse molte difficoltà relative alla laguna, ai canali ed ai fiumi. Nella architettura civile si distinse edificando per Francesco Pisani sul lido di Malamocco un elegante casino, che fu per molto tempo tenuto quale opera di Andrea Palladio. Diè consigli per gli ornamenti del palazzo pubblico in Brescia, e stese anche egli un parere sul ristauro di quello di Venezia, ch'è il primo fra i registrati dal Cadorin. Sopra suo disegno fu architettato l'altare dei mercatanti del vino nella chiesa di S. Silvestro e quello del Sacramento a S. Giuliano in Venezia.

Ma la maggiore sua fama egli la deve alle figure di Vitruvio che pubblicò con brevi dichiarazioni nel 1590 (Venezia, presso Giovanni Giolito). In onta della tanta adorazione che in quel secolo gli architetti professavano al latino scrittore, in onta delle traduzioni del Cesariano e del Barbaro, il testo ne riusciva oscurissimo per mancanza di buone figure, che ponessero come in atto quei, per gran parte, imbarazzanti precetti. Il Rusconi s'accinse a supplire tanto inconveniente, e se non arrivò sempre lo scopo in maniera felice, giunse per altro a schiarar molti punti tenebrosi, giovando così più l'archeologia che l'arte; perchè l'arte avrebbe forse guadagnato di più a non capire mai, o meglio a studiare meno Vitruvio.

GIACOMO BOZZETTO

Che non figura come architetto se non nella chiesa delle Zitelle, la quale finchè ebbe vita diresse seguitando il disegno del Palladio, mostrò la sua maggiore abilità nel saper solidamente costruire. Ed

è sicuramente per questo, che il Senato volle avere anche il suo parere sui modi di ristaurare il palazzo dopo l'incendio. Ed egli lo diede da vero galantuomo, perchè, senza suggerire aggiunte od abbellimenti, che avrebbero fatto perdere al prezioso edifizio il suo fantastico stile, consigliò catene ed altri mezzi che lo rafforzassero senza alterarlo; così facendolo diventar *più sicuro che quando fu fabbricato,* com'egli stesso scrive nella carta riportata del Cadorin.

SIMEONE SORELLA

Anch'egli veneziano fu proto ed architetto della Procuratia *de supra,* ufficio a cui preponevansi sempre uomini di molta avvedutezza e pratica. Infatti ebbe dalla Repubblica parecchie commissioni onorevoli, che il Cadorin diligentemente novera, e fra queste è da porsi l'incarico di esaminare i danni del più volte ricordato incendio del palazzo, e stenderne motivato parere; il che egli fece con molto senno. Di sua architettura non conosciamo se non la chiesa di S. Lorenzo, grandiosa, per dir vero, ma non bella. Consta di un gran quadrato diviso in due parti, l'una esterna pel popolo, interiore l'altra ad uso delle monache. È decorata all'intorno da mezze colonne e pilastri corintii la cui trabeazione fa i soliti risalti, com'era riprovevole uso dei tempi. Fu cominciata a costruire nel 1595, finita dieci anni dopo. Il ricco quanto licenzioso altare, è opera di Girolamo Campagna, e su questo dovrò dire nel seguente capo.

Il Cadorin nel tante volte lodato suo libro, a cui professo viva gratitudine, perchè mi porse lumi utilissimi per condurre innanzi questi miei studii, ci dà le notizie biografiche di tutti quegli altri architetti od ingegneri, i quali, insieme ai testè nominati, furono richiesti del loro parere sui ristauri del Palazzo Ducale. Ma non avendo essi lavorato come architetti in Venezia, non appartiene a questo mio libro il tenerne discorso, e quindi rimetto il lettore al ricordato lavoro del Cadorin, ove potrà farsi persuaso quanti valentissimi ingegneri idraulici e civili tenesse allora la Repubblica ai suoi stipendii o consultasse all' uopo. Io invece proseguirò a parlare di coloro, che vissuti in sul finire del secolo sestodecimo, non dimenticarono intieramente le massime corrette che aggiunsero gloria al cominciamento di quel periodo, riservando al capitolo seguente tutti quegli altri, che alla correzione diedero un calcio per ingolfarsi in tutte le sregolatezze della fantasia. Fra quelli che si adoperavano a mantenere nell'arte certa severità di principii, la quale

allora pareva emulazione delle opere antiche, merita d'essere nominato

DANIELE BARBARO

Codesto veneto patrizio, che ebbe l'onore del patriarcato di Aquileja, fu uno di quei tanti che spesero la vita ad illustrare e a tradurre Vitruvio. La traduzione e il commento che egli lasciò del latino precettista [1] doveano far grande impressione a que' giorni in cui gli architetti masticavano poco o nulla l'oscurissimo testo. A nostri dì è quasi posto in dimenticanza il faticoso pondo del dottissimo prelato; perchè, la Dio mercè, abbiamo e versioni e note infinitamente migliori. Ciò non dispensa per altro dal dovere di tributare giusta stima a quel libro, perchè relativamente ai tempi (i quali nell'archeologia erano scarsi di lumi) è una bella e fruttuosa fatica. Anzi dirò, che in alcune parti merita d'essere ancora consultata e può dar non poca luce a chi cerchi la storia dell'architettura, imperocchè moltissime di quelle note dimostrano come i cinquecentisti si credessero ricalcare le grandi orme degli antichi, allorchè cumulavano piedistalli, e si stillavano il cervello intorno alle proporzioni degli ordini ed alle relazioni delle tre medie.

Anche in ciò che spetta alla prospettiva quel libro è vantaggioso, perchè il Barbaro in sì fatta scienza era maestro; e sebbene allòra, per confessione dello stesso Barbaro, si ignorasse di già quali pratiche usassero i quattrocentisti per applicare la prospettiva al corpo umano, pure gli artisti nè erano versatissimi, e la consideravano ben meglio che adesso, quello che essa è veramente, cioè il *timone* dell'arte, come la diceva Leonardo. Non è però da credere, che il valente Monsignore fosse tanto innanzi nella architettura da poter solo condurre a termine una fatica, la quale domandava le cognizioni di un architetto di professione. E il più valente di quei tempi lo ajutò in fatto, perchè il Palladio disegnò per l'opera del Barbaro tutte le figure e gli fu efficace consigliero in molti dei passi più oscuri, come per esempio in tutto ciò che ha relazione al teatro latino, ed a quella benedetta voluta jonica, che ha fatto perdere inutilmente tanto tempo a molti fra i trattatisti del secolo decimosesto [2].

1 *I Dieci Libri dell'Architet. di M. Vitruvio tradotti e commentati da M. Barbaro.* Venezia 1556.

2 Pare poi corresse qualche dissapore fra l'immortale vicentino ed il Barbaro; imperocchè quest'ultimo, nelle susseguenti edizioni del commento vitruviano, froda il Palladio di quelle lodi che gli aveva nella prima profuse (V. Magrini, op. cit. pag. 30 e 35).

Al Barbaro son anche attribuite dal Sansovino e da altri alcune costruzioni e disegni per architetture private e pubbliche di Venezia. Il Ridolfi dice per esempio, che teneasi di lui un palazzo Trevisani a Murano; e le Guide accennano come suo pensiero lo scompartimento del soffitto nella sala in cui sedeva il Consiglio dei Dieci. Se ciò è vero, non si può tener in gran credito il suo buon gusto architettonico, imperocchè è difficile trovar concetto più pesante, e più inopportuno a quella sala di questo. Essa ch' è fra le più basse del Palazzo Ducale, avrebbe richiesto divisioni minute ed ornamenti leggeri, sul fare, per esempio, di quelle da cui è formato il soffitto in camera degli Scarlatti: invece le divisioni son poche, mal legate insieme, ed incorniciate da mensole, encarpii e fogliami pesantissimi, che solo danno un certo aspetto di magnificenza perchè son tutti messi a oro.

FRANCESCO ZENO

Fra i patrizii che nel cinquecento coltivarono con amore l'architettura, merita particolare ricordanza Francesco Zeno, che dall'Anonimo Morelliano e dal Sansovino vien detto autore dei tre palazzi di eguale ordinanza che si conservano ancora fra la chiesa de' Gesuiti e quella di S. Caterina. L'Anonimo li chiama *case eleganti*; e se la lode è da tenersi esagerata rispetto all' insieme delle facciate, per dir vero, assai mal disposto, diventa giustissima relativamente ad alcune parti che sono proprio gentili. Fra queste si distinguono le due porte di mezzo benissimo decorate da graziose mensole e scolpite con gusto ed accuratezza, le quali ne reggono altre due in senso inverso su cui si stende la soglia del poggiuolo. Un' iscrizione collocata nel fregio d' una di queste porte attesta che fu eseguita l' anno 1531. Il piano nobile degli accennati palazzi, se pur non è di molto posteriore a questa data, presenta una stranezza che pare uscita dalla testa di un artista barocco. Parecchie tra le finestre s' incurvano nella parte superiore ad arco inflesso, simile a quello usatissimo a Venezia nel medio evo: stravaganza che sarebbe sopportabile, se le modanature che la raccerchiano si mostrassero leggere e slanciate come quelle del secolo decimoquarto [1].

[1] Le notizie storiche che il benemerito Moschini ci conservò intorno a questi palazzi, (*Guida di Venezia*, tom. I. pag. 670) lasciano sospettare vi sia entrata anche la sesta di Sebastiano Serlio.

BERNARDINO CONTINO

Fra gli architetti di questo tempo non privi affatto di merito è pure da noverarsi Bernardino Contino, il quale nella chiesa di S. Salvatore eresse due monumenti a personaggi della famiglia Cornaro; e son quelli che riempiono i prospetti interni delle due braccia della crociera. Il destro fu alzato a Caterina Cornaro regina di Cipro, l'altro, di fronte, ai tre Cardinali della casa stessa. Sopra un grande stilobate, in mezzo al quale s'apre una porta, si rizzano quattro piedistalli che portano altrettante colonne joniche. Dei tre intercolonnii che ne risultano, quello di mezzo contiene (alquanto fuor di proposito, a dir vero) un vano sagomato a guisa di finestra: nei due laterali son collocate due arche sul cui coperchio stanno sdrajati alla maniera dei Romani nei loro triclinii, i due personaggi che dovrebbero esser tumulati nell'urna. Al di sopra sta una specie di baldacchino mal assestato col resto, e povero assai. L'intercolonnio di mezzo va sormontato da un frontespizio triangolare, tutti e tre poi da uno arcato, che, secondo l'uso dell'età barocca, è spezzato. Negli spazii fra i piedistalli furono scolpite da pessimo scalpello fatti relativi alla rinuncia della Cornaro al regno di Cipro [1]. L'altro monumento di contro è perfettamente simile, solo differendo i soggetti dei bassorilievi, che in esso presentano le cerimonie per la elezione al cardinalato. Secondo il Temanza [2] pare che questo Contino fiorisse intorno al 1570. Ned è improbabile sia quello stesso Bernardino Conte che lo Stringa, nelle note al Sansovino, dice fratello di Antonio Da Ponte, ed autore della vecchia chiesa di S. Giovanni Nuovo, poi ricostrutta dal Lucchesi.

CESARE FRANCO

Questi che molto operò in Padova sua patria, quando a Venezia fu eletto proto all' ufficio del Proprio, eresse un monumento ai due dogi

1 Il Vasari ci avverte nelle notizie che ci dà del Falconetto, aver questo artista preparato anch' egli un disegno pel monumento della Regina di Cipro, ma si ignora per qual causa non avesse esecuzione.

2 *Vita del Da Ponte*, pag. 517-18.

Lorenzo e Girolamo Priuli, egualmente in S. Salvatore; monumento, che se non è fra i più belli di Venezia, è almeno fra i più ricchi. Si vede che l'artista s'era proposto di imitare lo stile del Sansovino, e vi riuscì con qualche valore. Questa enorme mole è divisa in due ordini, corintio il primo, composito il secondo. Negli intercolonnii dell'uno stanno l'arche mortuali di buon disegno colla figura distesa sopra; concetto, che l'arte abbandonò intieramente nel secolo seguente. In quelli dell'altro veggonsi scolpite due grandi statue del Campagna, figuranti i santi patroni dei due dogi, vale a dire S. Lorenzo e S. Girolamo. Le proporzioni delle colonne non sono spregevoli, nè manca correzione ai cornicioni; solo è increscevole quella colonna che forma il legame fra i due monumenti, e che segna quasi a dire la medietà dell'opera. Sta bene che il Franco l'abbia ripetuta ai fianchi della sua composizione, ma tanto e tanto essa è così oziosa colà, e pare vi stia sì a disagio, che non si può a meno di non accorgersi come l'arte avida di novità, in uno stile che ne ammette poche, cominciasse a disvincolarsi da quella massima che deve rimanere inconcussa in ogni scuola d'architettura, il rispetto cioè all'organismo della costruzione, per cui essa non si dimostri mai nè confusa nè superflua. L'opere che conosciamo del Franco si eseguirono fra il 1560 ed il 1590, sicchè è da credersi che in quel giro d'anni s'alzasse anche questa [1].

GIROLAMO GRAPIGLIA

Le Guide che danno quest' uomo come un imitatore del Palladio mi pare poco badassero a quell' ibrido suo stile, il quale quasi nulla ritiene della palladiana semplicità, e invece di molto si raccosta al comporre greve e risaltato dello Scamozzi, architetto che senza essere proprio scorretto, si dilunga sempre dalle armoniche temperatezze del suo concittadino illustre. Due opere di questo Grapiglia conosciamo, e son due grandiosi monumenti sepolcrali, che veggonsi nella chiesa di S. Giovanni e Paolo. Il primo è il deposito di Leonardo Loredano che questo architetto condusse nel 1572 [2].

1 Sappiamo dagli storici, che per questo monumento avea preparato due disegni il Vittoria, ma bisogna credere fossero all'opera descritta inferiori, perchè non furono scelti. Forse avrà voluto sbizzarrirsi con le sue solite diavolerie; ed il gusto non affatto corrotto de' committenti avrà confidato l'opera ad un artista meno sfrenato, quantunque tanto meno valente.

2 Temanza. *Vita del Campagna*, p. 520.

Il prospetto è costituito da tre intercolonnii formati da quattro colonne posate sui soliti trampoli dei piedistalli. Le colonne con buon consiglio sono spiccate dal muro coi lor pilastri al di dietro. La trabeazione da cui son coronate è, secondo l'uso ingrato dei tempi, risaltata su ciascuna d'esse. Anche l'attico ha pilastrini di risalto rispondenti alle colonne, e nello spazio centrale è chiuso da un frontespizio sulle cui pendenze stanno le solite insignificanti figure sdrajate. Fra gli intercolonnii posano la statua del Doge, quelle simboliche del Cattaneo, di cui già toccai più indietro, ed altre del Campagna, delle quali parlerò nel venturo capitolo.

Il monumento di Luigi e Loredana Mocenigo, ch'è la seconda opera rimastaci di questo Grapiglia, assai più della descritta si mostra grandiosa, ma non più lodevole; imperocchè vi regna in ogni linea un che di inorganico e di sproporzionato, valevole a far conoscere quanto poco questo architetto intendesse la rispondenza delle parti col tutto. Questo enorme deposito che riveste quasi tutta l'interna parete della facciata per lo spazio occupato dalla larghezza della nave centrale, è a due ordini, il primo dei quali, posto a semplice decorazione della porta, risulta di sei pilastri e due colonne corintie portanti un cornicione, per dir vero, ben profilato. Nell'ordine superiore composito, due meschine colonne tengono in mezzo ad esse una brutta nicchia con una più brutta statua; negli interpilastri laterali stanno due tabernacoli goffamente disegnati e peggio eseguiti, fra cui si stendono le due urne colle salme scolpite dei due conjugi quivi sepolti. Tutta questa mole il Grapiglia condusse nel 1577.

Le Guide ci nominano un altro Grapiglia, di nome Giovanni, che nel 1621 rinnovò, per ordine del patriarca Giovanni Tiepolo, lo interno della chiesa di S. Pietro di Castello, della cui facciata già parlai; ma il Moschini dubita non sia forse lo stesso architetto dei due sepolcri accennati, solo per poca esattezza degli scrittori stato diviso in due [1]. È probabile ch'egli abbia ragione, giacchè anco nello interno di S. Pietro di Castello traspare quella medesima maniera incerta ed inelegante di scompartire gli intercolonnii che scorgesi nel citato monumento Mocenigo, e quello stesso sistema di pilastri che in esso danno apparenza di tanta magrezza.

Questo Grapiglia, sia poi Giovanni o Girolamo poco conta, è da considerarsi come uno degli ultimi architetti di Venezia, che si attenessero ancora su via non biasimevole affatto; dopo di lui vedremo

1 Moschini. *Guida di Venezia*, tom. II. pag. 590.

seste e scalpelli perdere la bussola, e farneticare in cerca di pericolose, quanto puerili novità.

BARTOLOMMEO MONOPOLA

Visse intorno a questo tempo anche quel Bartolommeo Monopola che nel 1602 diresse il ristauro di molte colonne ed archi nel cortile del Palazzo Ducale, ed eseguì poco dopo, cioè nel 1615, quel tratto di facciata interna a mezzodì ov'è collocato nell'alto l'orologio decorato d'intagli, con una epigrafe ricordante il doge Memmo che lo fè costruire. Vi è seguìto lo stile del medio evo, ma non senza qualche strana intrusione di forme moderne. Secondo il Coronelli, questo Monopola edificò anche il palazzo sul campo di S. Maria Formosa, che apparteneva prima ai Ruzzini ed ora è dei Priuli. Il Sansovino lo disse fabbricato *con bella faccia e riccamente ornata;* io non so vedervi tutte queste bellezze: anzi, mi pare un concetto comune, che manifesta molti errori nei rapporti de'piani; ha pilastri meschini, e mal profilate membrature. Tutto il merito consiste nel non aver quei tormenti dei risalti, e le contorte strampalataggini che aveano cominciato ad essere la delizia di quell'età.

OPERE DI IGNOTO AUTORE.

Oltre le già descritte, moltissime sono in Venezia le opere di scultura e di architettura di questo tempo, delle quali ignoriamo gli autori, perchè la storia non ce ne tramandò i nomi. Io non verrò per certo noverandole tutte, come non ho fatto neppure di quelle appartenenti ai secoli anteriori: fatica d'altra parte inutilmente lunga, perchè mi forzerebbe a ripetere le osservazioni che ho già portate su' più famosi lavori. Si bene mi limiterò, come nei precedenti capitoli, ad esaminare le principali, e quelle sopra tutto che possono offerire soggetto di riflessioni, le quali valgano a far più presto conoscere ai giovani, i meriti o i demeriti d'esse. Considerata sotto questo punto di vista, parmi fra le più importanti un

ALTARE A S. GERVASIO E PROTASIO: ricchissimo lavoro che non deve essere più tardo del fiorire del Sansovino, e ricorda,

sebben di lontano, lo stile lombardesco. Consta di un arco fiancheggiato da due colonne, dalle quali escono due alette a mo' di pilastro. Al di sopra corre un cornicione leggiadro per la snellezza de' suoi membri e pei ricchi festoni del fregio, che son però eseguiti goffamente. Il frontespizio che compisce la composizione è anch' esso bene proporzionato col resto. Due Fame ad imitazione di quelle che stavano negli antichi archi di trionfo, portano in mano calici e corone. Pregevole è la prospettiva nel mezzo dell'arco ove figurossi una cappella quadrata in ciascun lato della quale è ripetuto l'arco dell'altare stesso. Da ambe le parti escono due angeli coll'incensiere in mano, diretti verso un tabernacolo, che sta nel centro: nell'arco rispondente a quello di mezzo è scolpito un Padre Eterno fiancheggiato da altri due angeli. Tutte queste sculture condotte di bassissimo rilievo e con bastevolmente savio scalpello, sono però ben lungi dall'eguagliare il merito e la finezza delle lombardesche. Alcuni scrittori lodano sommamente le linee prospettiche da cui va composta la scena di questo altare, e dicono col solito frasario iperbolico, che vi si cammina per entro, e si crede di veder veramente girare una cupola al di sopra della finta cappella. Tutto questo è esagerazione, perchè è vero che la prospettiva corre giusta al punto della veduta; ma è vero del pari che le poche avvertenze usate nelle modanature e negli accessorii tolgono illusione, ed anzi nettamente manifestano quanto l'artista si fosse dimenticato le scientifiche ragioni prospettiche dei Lombardi, i quali, anche senza l'ajuto del colore e del chiaroscuro, sapeano colla semplice linea produrre gli effetti della verità, a differenza di quei troppi prospettivi d'oggigiorno, a cui non bastano contrasti di toni e di tinte nè gioco d'ombre, per dar all'occhio graditi inganni.

MONUMENTI GRITTI (S. Francesco della Vigna). Vanno lodati dal Diedo [1] i monumenti del doge Andrea Gritti e di Triadano di lui avo, che con identica architettura sorgono ai lati del coro di S. Francesco della Vigna, e che al dir suo son tali da *farsi credere parto della scuola palladiana.* Se ciò è vero, onorano, a parer mio, ben poco quella vantata scuola, perchè la composizione loro è delle più comuni, e le decorazioni si mostrano in molte parti scorrette. Son formati da quattro colonne composite che escono dal vivo della muraglia un po' più della metà del loro diametro, e s'alzano sopra altrettanti piedistalli. Da un de' lati stanno a rinfianco d'essi quelle benedette mezze lesine che danno sempre la più goffa

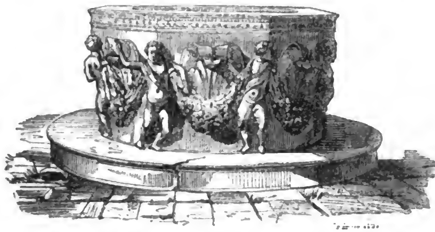
[1] *Fabbriche di Venezia*, tom. II. pag. 19.

apparenza. Lo stesso brutto effetto produce la volgarissima trabeazione per quel suo inopportuno risaltare sopra ciascuna delle colonne. Con eguale inopportunità e sconvenienza è posta nell' intercolonnio di mezzo l'iscrizione decorata da stipiti e mensole, come se fosse finestra. Le accresce poi bruttezza il frontespizio spezzato nel mezzo per accogliere un pentolino, cui si volle dar nome d' urna cineraria; ma quanto lontano dalla elegante forma che sapeano dare a que' vasi gli antichi! Non trovo poi parole per dire quanto sieno goffe e scorrette le cartelle che raccerchiano gli stemmi della famiglia Gritti negli intercolonnii minori. Come mai que' scrupolosi palladiani non s' accorgevano, che simili intagli barocchissimi insudiciavano le pure lor linee, e principando odiosamente su quelle, faceano una dissonanza di stili, che disonora l' arte ed il nobile suo scopo? Da tanto errore vedemmo andar sceveri i Lombardi, ed i grandi scultori che architettavano ai tempi loro; contaminarsi invece talvolta il Palladio: segno non dubbio che ai tempi suoi l' arte vera avea cessato di operare, e gli architetti erano divenuti costruttori ed ingegneri, ma non erano più artisti; quindi non più sapevano collegare l' ornamento colla costruzione, quindi perdendo armonia ed unità nello stile, saltando a piè pari le tradizioni del medio evo per rincatenarsi all'antico, simigliavano ad uomini che vogliono effondere dall'animo un sentimento, senza conoscere tutta intera la lingua con cui favellano.

MONUMENTO DI JACOPO PESARO (ai Frari). Una fra le pregevoli opere di quest'epoca, di cui si ignora l'artefice, è il monumento di quell'energico vescovo di Paffo Jacopo Pesaro che adoperava con egual frutto le parole dei sacri testi e la spada. Egli pio ne' costumi, egli teologo dottissimo, egli finalmente tanto coraggioso in guerra, da venir scelto dal pontefice Alessandro VI nel 1501 a generale della flotta unita pontificia e veneziana, diretta a combattere la sempre rinascente tracotanza dei Mussulmani. Morto nel 1547, ebbe dalla famiglia questo deposito ove più lavorò lo scalpello che non la sesta. Sull' arca sepolcrale v' è la sua figura in abiti vescovili, ma invece di star come tant' altre distesa quasi fosse colpita da morte, si fa sostegno del gomito, e affisa con sentimento di speranza il cielo. La testa, che non è senza giusta espressione, si mostra ben modellata, e naturalissime sono le pieghe delle vesti. Manifestano pure un abile scalpello i puttini che fiancheggiano l' urna.

PUTEALE (in Campo di S. Giovanni e Paolo). Nel precedente capitolo ho lodato i puteali di stile lombardesco, che fregiano molti

cortili e campi della città. Parecchi anche di quelli che scolpironsi dopo quell' epoca preziosa, si meritano se non lode eguale, almeno una qualche stima. Fra i numerosi che son da porsi in questo novero, io darei la preferenza a quello, che vedesi in campo di S. Giovanni e Paolo, poco lunge dal monumento Colleoni, e che io porgo qui inciso. È un elegante ottagono, sugli angoli del quale



stanno puttini a bassorilievo atteggiati a graziose movenze che portano festoni di fiori e frutta. Valente fu pure lo scalpello, ed ancor ricordevole di quelle grazie lombardesche, che non si possono mai lodare abbastanza.

ALTRI CAMINI NELLE STANZE DUCALI. Nè parve averle dimenticate neppure quell' ignoto, che scolpì un camino nella prima fra le stanze, che servivano a residenza della Signoria nel Palazzo Ducale. Meritano in esso molta considerazione dagli studiosi dell' ornato, i due gran mensoloni, che partendo da terra con elegantissima linea, vanno a sostenere due altre mensole più piccole su cui si adagia una trabeazione intagliata con tanto ingegnosa finitezza, che diresti vere le foglie ed i fiori da cui il fregio va coperto.

Dell' epoca stessa, ma non dello stesso pregio, sono altre due camini grandiosissimi, che rizzansi fra le finestre nella sala degli Ufficii e nell' altra attigua un tempo destinata ai Capi del Consiglio dei Dieci. Son essi sostenuti da brutte cariatidi, due delle quali forse uscirono dal poco destro scarpello di quel Francesco Segala più addietro noverato fra i discepoli del Sansovino; l' altre due dissi già a pag. 312 essere di Pietro da Salò. La trabeazione è corintia nè mal profilata, ma fu eseguita sì poco finamente, che ne apparisce men buona la proporzione delle sagome; fatto che vale a meglio provare quanto importi alla bellezza delle opere architettoniche vi sieno esecutori diligenti e periti nell' arte loro.

PORTA TRIONFALE (nelle Logge superiori del Palazzo Ducale). Un passabile lavoro, che appartiene a quest'epoca perchè v'è sopra lo stemma di Pietro Loredan, doge dal 1567 al 70, è pure la porta foggiata a guisa di arco di trionfo, che copre tutta la parete meridionale della loggia superiore nel Palazzo Ducale. È ornata di mezze colonne doriche accanalate, sorrette su piedistalli e chiuse da una trabeazione tolta da quella del teatro di Marcello. Nulla per dir vero nè di singolare, nè di bello, anzi nel rapporto fra la lunghezza e l'altezza, difettosa assai perchè assai tozza; ma va notata per mostrare come il pensiero degli artisti si rimanesse allora serrato, anzi oppresso tanto dalla regola, da non sapere sferrarsi mai da que' benedetti ordini architettonici, i quali sforzano la sesta a raggricchiarsi in più angusta cerchia che l'arte non domandi, e obbligando la fantasia a rinchiudersi nel breve confine, la ammiserano o la riducono copiatrice, ch'è peggio. Quegli che non sa architettare se non cogli ordini e colle convenzionali proporzioni imposte ad essi dai precettisti, a me par simile a quel predicatore che davasi vanto di scrivere le sue prediche con parole in cui entrassero soltanto mezze le lettere dell'alfabeto.

MONUMENTO DA LEZZE (ai Gesuiti). Sebbene alquanto posteriore, appartiene allo stile non affatto scorretto anche un grandioso deposito sepolcrale consecrato ad onorar le ceneri di tre individui della famiglia Da Lezze e che riveste tutta la parete frontale interna della chiesa de' Gesuiti. È a due ordini, corintio l'inferiore, composito l'altro: v'è la solita distribuzione ad intercolonnii spaziosi, a fine di contenervi di sotto la porta, di sopra le urne, i piedistalli, le solite arche soverchiate da busti. Nulla quindi nè di nuovo nè di bello, ma almeno non isbalzano fuori riprovevoli scorrezioni, eccetto che nel frontespizio superiore, il quale essendo spezzato nel mezzo, annunzia venuti i tempi delle irragionevoli licenze.

PALAZZI. Non è già che dopo la metà del cinquecento gli architetti volessero sempre adoperare gli ordini nelle loro composizioni, ma pure anche quando alcuni d'essi con savio consiglio immaginavano senza quelli le facciate delle case o dei pubblici luoghi, apparivano quasi pesci fuor d'acqua; si imbarazzavano, tentennavano, diventavano melensi e senza carattere; proprio come colui che batte strada ignota all'oscuro, il quale anche sul piano teme gli ostacoli, e va innanzi a rilento, e rifà la via, finchè combattuto da cento incertezze, smarrisce il cammino. Tanto infatti vediamo avvenire anche in molti di quei numerosi palazzi veneziani,

che in questo tempo si alzarono senza colonne. Son cataste di finestre od arcate o rettangolari, con profili pesanti o monotoni, senza una giudiziosa relazione fra l'accessorio ed il principale.

Chi ne volesse esempii, e per certo non fra i peggiori, guardi ai palazzi un tempo Da Ponte e Cavriani, l'uno sul campo di S. Maurizio, l'altro nella propinqua calle del Doge, e vedrà con qual magro partito architettassero le facciate quegli sconosciuti architetti che li alzarono. Porte e finestre hanno stipiti enormi che si potrebbero ridurre a metà senza che l'occhio se ne lagnasse; poi per comparir più leggiadri son profilati a mo' di pilastri jonici con un certo capitellino ch'è una compassione a guardarlo. Tutti i fori hanno l'inevitabile cornice che aggiunge pesantezza. Colossali mensoloni in piedi reggono i poggiuoli della sala, la quale consta di una trifora, arcata nel centro, rettangola nelle aperture laterali, e decorata da certe colonne o joniche o toscane, che a me pajono la più goffa cosa del mondo. Quest'ultimo partito usò talvolta il Sammicheli, ma più lo Scamozzi; e da lui è probabile lo imparassero tutti quegli architetti o capimastri, che nel tempo di cui mi intrattengo lo usarono come unico modo di illuminare le sale nel centro di infiniti palazzi e case venete.

Nel numero delle abitazioni grandiose, ma di poco pregio architettonico, v'è anche il palazzo Morosini sul campo di S. Stefano che fu alzato ai tempi del Sansovino e che ne arieggia in qualche parte lo stile. Assai più vasto è quello Pisani all'altro lato del campo, ma anche in esso non vi è di rimarchevole che il coraggio dell'antico proprietario, a spender male tanti denari in quella fronte tutta di pietra d'Istria, e tormentata da pilastrini di tutte le sorti. Ricci non ve ne sono; ma sarebbe forse meglio ne riboccasse, perchè avrebbe almeno un carattere deciso: così è una insignificante montagna di pietre sagomate, e di brutte statue. Il Coronelli lo disse fattura del Sansovino, ma fu alzato sul principio del secolo decimosettimo, e ne è veramente degno.

Ma non mostriamoci di soverchio severi contro questi monotoni concetti: ripensiamo nell'osservarli, che ben più grossolani ed imperdonabili furono certi errori venuti dopo, errori di cui ho lo sgradevole obbligo di tener parola nel seguente capitolo.

IL BAROCCO

IL VITTORIA ED I SUOI SEGUACI

TRASCINANO L'ARTE NEI DELIRII DEL BAROCCO.

VII.

Ma l'arte, la quale fino quasi a mezzo del secolo sestodecimo avea raggiunto nobilissimo segno; l'arte, la quale anche abbandonando le gentili eleganze dei Lombardi e del Bramante per seguitare come sapeva e poteva l'antico, pure non forviava dal buon sentiero; l'arte infine, che innalzò le porte del Sammicheli, la basilica di Vicenza, il Convento della Carità, la Biblioteca di S. Marco a Venezia, toccò anch'essa, come tutte le discipline del bello, la sua era di degradazione, appena travalicata la metà di quel secolo, nell'aurora sua tanto luminoso. L'architettura in particolare si insudiciò d'ogni più sconvolta licenza: alle semplici linee del Sammicheli, del Vignola, del Palladio, furono surrogate le più temerarie smoderatezze. Niuna forma novella, è vero, specialmente negli ordini, fu immaginata; le sagome tolte dall'antico e da Vitruvio per le più parte conservaronsi, ma ne fu rovesciata ogni naturale loro collocazione. Le membrature vennero di spesso adoperate al rovescio dell'uso a cui

l'essenza propria le voleva consecrate; al debole fogliame fu imposto l'ufficio di sopportare gravi pesi: si rimasero oziosi i membri destinati a sostenere: la retta severità dell'architrave e il poderoso semicerchio degli archi andarono contaminati da mille ridicoli ondeggiamenti: le colonne, abbandonando la bellezza del fusto liscio, diventarono spirali, contorte, e persino piegate; le cornici si curvarono come fossero vermene di vinchio, i frontespizii si spezzarono e si avvoltolarono. Persino le piante su cui sollevavansi gli edifizii si disposero in cento ghiribizzose maniere. In una parola fu giurata guerra alla linea retta, anche dove le leggi della solidità la comandavano: ogni lato, ogni spigolo si rivestì di cartocci, di volute, di risalti, e di tutta sorte di stranezze.

La statuaria seguitò di pari passo le scomposte tendenze della maggior sorella, e alle ingenue grazie del quattrocento, miranti più ad esprimere l'idea che la forma, al naturalismo del cinquecento innamorato tanto della forma da negligere l'idea, furono surrogate deliranti fantasie che dispregiarono questa e quella. Movenze o convulse od impossibili, ossa slogate per adattarle meglio al capriccioso concetto, muscoli esagerati od inventati, pieghe simili a scogli, teste e braccia attratte per raggiungere un'espressione che più non era nel cuor dell'artista: ecco il complesso lamentevole che è presentato dalla statuaria di quella misera età.

Fu cerco da molti scrittori il doloroso perchè di tanto travolgimento nell'arte, e parecchi s'accinsero a dare spiegazioni che a me pajono per gran parte più ingegnose che vere. Fu detto essere proprio della umana natura saziarsi anche della bellezza: fu detto che l'uomo, a fine di togliersi al mortale morbo della noja, corre in traccia di nuove fogge e di nuove maniere, poco curante se nella agognata novità sagrifichi la bellezza. Fu detto che esser non potevano castigate le arti del bello, quando le lettere andavano infette così da ricercare il concettoso a preferenza del vero. Fu detto ancora che a spingere verso tanta depravazione pennelli, scarpelli e seste, molta ebbe parte quell'immenso intelletto del Buonarotti, genio audace quanto colossale, che temendo chiusa ogni via guidante al bello temperato dalla ragione e dal vero, volle tentare nuovo cammino, affine d'essere inimitabilmente originale. Tutte queste cause doveano di certo influire a tòrre giù l'arte dalla antica semplicità, ma non potevano bastare a rompere affatto negli animi la catena e l'impero delle tradizioni.

Bisognava che nelle idee fondamentali della società qualche fatto venisse ad interporsi, quasi barriera fra il passato e il presente,

e a svincolare ogni legame fra i grandi principii del medio evo e i bisogni dell' epoca nuova; e questo fatto a me pare rinvenirlo nei modi troppo da quelli dei precedenti secoli diversi, coi quali, specialmente in Italia, sentivansi la nazionalità e la religione.

La nazionalità che anche fra le lotte delle fazioni, anche nelle frequenti irruzioni dello straniero, erasi mantenuta viva nei municipii italiani, e specialmente nelle repubbliche fino al 1530, dopo quell' epoca dichinò; anzi cessò di essere persino una ricordanza. Quando Carlo V distrusse la libertà di Firenze e trascinò gran parte d' Italia dietro il fatale carro della sua vittoria, gli Spagnuoli padroneggiarono non tanto le terre, quanto le costumanze di questa desolata regione. Gli Italiani, dimentichi di essere nazione e fin municipio, seguitarono a poco a poco le fogge straniere; e la società nostra, sobbarcandosi agli usi di un popolo suddito ad un grande Monarca dispotico, si divise in plebe non pensante, ignara de' proprii diritti, ed in nobili che riguardavano come un ingenito diritto l' opprimerla col braccio del feudatario, abbagliarla e lenirla colle pompe più trasmodate. Le idee derivanti da questo sistema sociale, applicate che fossero all' arte, doveano condurla a non tenere più alcun conto dei sentimenti popolari sì energici nel medio evo, perchè avversi al nuovo ordine di cose: doveano imporle l' obbligo di convertirsi in interprete del superbo pensiero de' gran signori, chiuso solo nel desiderio di far conoscere al popolano il dovere di un servile rispetto, di una più servile ammirazione verso il potere.

Alla lunga per altro il popolo si sarebbe riscosso, si sarebbe anche ribellato a codesti ostili intendimenti dei ricchi, se le esterne forme della religione non avessero allora giovato a rincacciarlo nel suo nulla, ed a rinvigorire la dignità dei principi e dei gran signori. Il Papato, scosso in parte dal protestantesimo, avea mestieri di rialzarsi, non nell' essenza, che rimaneva inviolata e rimarrà inviolabile sempre, ma nella opinione del suo potere, che le nuove idee aveano reso nei dubitanti più debole; avea mestieri di manifestare una pompa esteriore che a popolo non più infiammato da nobili idee, imponesse quel rispetto che è sentito dagli idioti e dai barbari dinanzi allo splendore dell'oro. Il Concilio di Trento, se avea saggiamente tolti dal clero tanti riprovevoli abusi, avea però sanzionato che la Chiesa nelle sue esterne appariscenze sfoggiasse un lusso ben lontano dalla augusta semplicità del medio evo. Pareva che per tenere animata la fede del popolo fosse vantaggioso mostrargli nella Chiesa materiale splendori e ricchezze, che meglio

dovessero fargli ripensare alle delizie spirituali. Codesto intento poteva allora con tanto maggiore agevolezza ottenersi a mezzo delle sfarzose dimostrazioni, perchè già anche gli spiriti più illuminati cadevano nel sensismo predicato dalla filosofia dei tempi. Anche prima che uscisse il *Syntagma philosophicum* del Gassendi, quasi tutti sentivano quel suo favorito principio, ogni idea venire dai sensi, e non poter concepirsi Dio che sotto forma sensibile: o sì veramente dicevano, precorrendo Cartesio, solo dall' apparente potersi avere un'idea dell' ignoto e dell' oscuro.

A pensatori di questa fatta voleansi quindi magnificenze sconfinate nei sacri ricinti, perchè potessero coll' immaginazione adombrare i beni del paradiso. Codesto regno del sensismo, tuttochè combattuto da gravissimi scrittori ecclesiastici, ed anche da molti pontefici, avea però invaso così universalmente l' opinione, che si improntò nella Chiesa materiale col mezzo dell' arte, già avviata a degradazione. Lo ajutarono le ricchissime corporazioni religiose d' allora: lo ajutarono molti conventi fatti pozzi d' oro, e sempre solleciti di accarezzare l' idee contemporanee per farle scala a quegli insegnamenti, che tenevansi necessarj in tempi di lotte religiose cotanto accanite; lo ajutarono finalmente i nobili, speranti di emendare i peccati del vivere scostumato, col denaro profuso nella edificazione dei monasteri e dei tempii.

Fu quindi prima la Chiesa a permettere che sculture ed architetture accarezzassero codeste pendenze alla sensualità; vennero secondi i gran signori, i quali vivendo nell' ozio del pensiero, e solo occupati dall' idea di parere potenti, vollero un'arte che tutti sfoggiasse gli splendori d' un' immensa ricchezza. Quella del medio evo e del quattrocento toccante lo spirito anzichè il corpo, parola del povero, anzichè del dovizioso, tornava a questi intendimenti inopportuna. Bramavasi uno sfarzo maggiore di rigogliose forme ottenute col molto piuttostochè col bello. Ecco per conseguenza tutti gli artisti porsi con voga arrancata a ricercare quanto più poteano ornamenti lussureggianti, per secondare codeste volontà della Chiesa e dei ricchi. Ecco nascerne l' intemperante sdegno verso le tradizioni del medio evo; ecco sorgere infine l' arte barocca, la quale si propone di piacere colla varietà, e quindi rintraccia di continuo il nuovo; ben sapendo che ove lo spirito nè sa, nè vuol salire più in su della forma, i sensi prontamente si saziano, e saziati dispettano tosto tuttoquanto li allettava dapprima.

Codesto amore al pomposo ed al nuovo spinse architetti e scultori ad aver in uggia tutte le linee regolari e le diverse loro

combinazioni, perchè s'accorsero come adoperandole rimanesse poca speranza di lasciar correre la fantasia ad arditissimi voli. Fu il primo Michelangelo, che mal sofferendo colla vigorosa potenza dell'ingegno smisurato i limiti imposti dalla natura nelle arti imitative, dalle leggi statiche nelle costruttive, irruppe in ogni maniera di ghiribizzi. Gli ammiratori di lui, sicuri che per quella via meglio potevansi allora secondare l'idee dominanti, esagerarono i difetti dell'uomo grandissimo.

Così ebbe cominciamento e a poco a poco vita robusta quell'arte corrotta, che invase Italia ed Europa per quasi due secoli consecutivi: arte spregevole, è vero, arte da fuggirsi perchè nemica all'altezza dell'idea, quindi nemica alla mira suprema delle discipine del bello; ma in mezzo alle sue colpe non priva di pregi, non difettiva di grazie. Quella varietà e ricchezza nelle composizioni, quel pittoresco degli atrii e dei portici, quel mistilineo delle masse rientranti ed uscenti ingegnosamente combinate, quell'alterno avvicendarsi di curve e di rette il più delle volte disposto con bella armonia, sono pregi irrecusabili degli edifizj surti nell'età corrotta, pregi che soventi volte si desiderano indarno nelle fabbriche palladiane. Aggiungerò che quello stile barocco era come una fisonomia de' tempi in cui nacque, e s'acconciava in certa maniera alle costumanze d'allora: era infine arte viva, che riproduceva usi, pensieri, sentimenti di tutta una società. Armonizzavano perfettamente i cartocci, le volute, i contorcimenti della architettura, coi vasti guardinfanti, coi turriti *tupè*, coi nei, coi nastri delle donne d'allora: i mille adornamenti bizzarri di un palazzo si collegavano colle ostentate etichette introdotte dagli Spagnuoli e seguitate da noi servilmente tanto dopo di essi. Dio mi guardi dal lodare il barocco per consigliarne lo studio, ma dirò sempre che le architetture e le sculture barocche, quando furono l'opera di ingegni grandissimi, si devono pel pittoresco lor movimento pregiare, come devonsi non imitare giammai, per tema non diventino ancora scusa alle aberrazioni del pensiero, veicolo a superbiose idee, o manifestazione di impopolari concetti.

L'arte così decomposta, signoreggiando di già tutta Italia, entrò pur anche in Venezia; ma come in tutti gli altri paesi della penisola vi fu mestieri che un vasto ingegno, ammirato da tutti, ne gettasse il seme imprimendovi la propria poderosa *individualità*, e così la convertisse in moda universale. E questo ingegno non tardò a comparire fra i più valenti discepoli del Sansovino: fu egli l'immaginoso

ALESSANDRO VITTORIA

Nacque costui in Trento nel 1525, ed assai giovanetto si portò in Venezia coll' animo di porsi sotto gli insegnamenti di Jacopo. In fatti vi frequentò assiduo quella specie d' accademia che il valoroso Fiorentino teneavi, e che era a dovizia fornita di gessi e di marmi; ed avea poi il bene sommo che il più delle accademie presenti non hanno, cioè le cure amorose di un insigne artista verso pochi giovani scelti da lui stesso per avviarli all' arte. Innamorato della statuaria l' adolescente Vittoria, a quella più che all' architettura pose l' animo, ed ascoltando attento i consigli del maestro, e più disegnando ed osservando antiche statue e medaglie, che allora numerosissime trovavansi in Venezia ne' pubblici musei e ne' privati palazzi, valse a farsi una maniera franca, disinvolta, pittoresca, tuttochè invescata troppo di licenze, ed avviata a quel ridondante, che poco dopo di lui precipitò l' arte in vergognosa corruzione. Felice e pronto nell' eseguire, fecondo nello immaginare, si diede a condurre con raro magistero quegli stucchi che allora tenevansi sì necessarj per ornar le pareti delle splendide fabbriche patrizie private e pubbliche. Adoperandosi di continuo in quest' opere in cui richiedesi sicura la mano, e ricca di svariati concetti la mente, il Vittoria imparò ad allentare, oltre il dovere, il freno ad una fantasia, la quale dispettava di già tutti i puri insegnamenti che potevano venire dai fregi elegantemente fantastici dei Lombardi. Quindi è che ogni volta egli dovette dal semplice ornato salire alla grave architettura, non seppe rattenersi fra i confini della correzione; dimenticò le massime del maestro, e contento di dilettare gli occhi di già guasti del pubblico, inciampò in detestabili licenze che precessero i voli pittoreschi, ma riprovevoli, del secolo decimosettimo.

Uscito dalla retta via che il Sansovino gli avea nell'arte additata, era ben facile che ne avesse da lui e freddezze e rimproveri, e da ciò poi ne venisse quel dissapore, che lo staccò dai fianchi di Jacopo, e lo persuase a lavorar da solo fuori della città che avea scelta a patria. Infatti lo vediamo in età di soli ventiquattro anni portarsi a Vicenza, e quivi condurre molte opere di stucco e di scultura per alcuni di quegli splendidi gentiluomini. Colà conobbe il Palladio, il quale, tuttochè sì castigato fosse nell'arte, pure volle servirsi più volte di lui negli ornamenti: fatto che se meditassero attentamente

gli adoratori dell'architetto vicentino, dovrebbe farli accorti, quanto poco egli sentisse nell'animo le consonanze fra la linea degli edifizii, e gli ornamenti che li rivestono.

L'Aretino che, a povero compenso di molti vizii nefandi, aveva qualche lampo di virtù generosa, amico come era del Sansovino e del Vittoria, sentì dolore che venissero separati due uomini d'altissimo ingegno, i quali adoperando uniti avrebbero condotte opere, al dir suo, insigni. S'interpose quindi per riconciliarli, e vi riuscì tanto bene che nel 1553, quando il Vittoria tornò a Venezia, vi fermò stabile dimora, e mai più staccossi da Jacopo, di cui godette da quel giorno continua confidenza ed amore.

STUCCHI. Molto lo ajutò specialmente nell'aggiungere gli stucchi agli edifizii che quest' ultimo andava alzando. Quelli magnifici del soffitto della Libreria sono appunto di Alessandro, ed in essi mostrò mano da artista nel variare con bell'effetto tanti fogliami e trofei e grottescamenti, composti tutti con immaginosa ricchezza. Mette poi nell'animo una piacevole sorpresa il vederlo in questo lavoro assai più castigato che non in quelli che operò pel Palladio: la qual cosa potrebbe forse significare che il Sansovino, artista da senno, disegnasse egli stesso gli spartimenti dei lacunari, poi dicesse al Vittoria: eseguiteli così; e il Palladio invece, architetto soltanto, allogasse gli ornamenti al valoroso Trentino, lasciandogli la briglia sul collo di fare quel che gli frullasse nel ghiribizzoso cervello.

Furono egualmente operati dal Vittoria tutti gli stucchi degli ampii cassettoni nelle volte della scala detta d'oro. I più magnifici son quelli della prima branca; ma la magnificenza degenerò qui un cotal poco in profusione; sicchè, volgendo l'occhio a quel mare d'ornamenti, è forza ritrarlo stanco per que' tanti encarpii ed ovoli e cartelle e cartocci che straccaricano quella volta, in cui forse il primo difetto consiste nella troppa ampiezza de' cassettoni medesimi, la quale obbligando a serrar d'ornamento gli sfondi, perchè non apparissero troppo vasti, doveva condurre a certo intemperante affastellamento nelle modanature.

In tutto quello per altro che spettava alla costruttura architettonica, pare che il Sansovino non bramasse di avere il Vittoria ad ajutatore, perchè sappiamo che gli affidò solamente la direzione di una parte della chiesa di S. Giuliano ch'egli, vecchissimo allora, non poteva vegliare. E per vero dire si ravvisa tosto cotesta mutazione dell'architetto nelle finestre esteriori, profilate licenziosamente coi bizzarri cartocci dell'arte barocca. Troppo era diverso il concetto formatosi dal Sansovino intorno alla architettura, perchè

potesse acconciarsi al fare sbrigliato del Vittoria. Quegli tenevasi in obbligo di rivelare colla linea la costruzione reale dell' edifizio, questi bramava unicamente sorprendere col pittoresco, e sbizzarrire in molti ornamenti, che eseguiti dalla sua mano piacevano tanto, da più non lasciar pensare alle scorrezioni ed alle sconvenienze. Perciò tutti gli edifizii usciti dalla sesta del Vittoria devonsi considerare come affatto indipendenti dalla influenza e dai consigli del Sansovino, nè ci vuol molto a persuadersene.

CAPPELLA DEL ROSARIO (**a S. Giovanni e Paolo**). Nel dì 7 ottobre dell'anno 1571, ricorrendo la festa del Rosario, i Veneziani vinsero l' onorata battaglia navale contro il Turco nelle acque delle Curzolari. Tale circostanza accrebbe a dismisura il sacro fervore delle popolazioni verso la Vergine del Rosario; sicchè la ricca confraternita di tal nome, che aveva stanza nella chiesa di S. Giovanni e Paolo, deliberò di riedificare l' antica cappella che a quella basilica andava annessa, e volle ciò fosse fatto in modo tanto suntuoso, che potesse mostrarsi ad un tempo monumento di religiosa pietà e di gloria cittadina. Il difficile incarico si affidò ad Alessandro Vittoria, il quale per codeste altezze d' intendimento non era acconcio. Egli immaginò un quadrilungo, in fondo al quale stesse, quasi tempio, un ampio tabernacolo quadrato. Lo ornò su tre lati d' un maestoso ordine composito, che sale sino al soffitto. I pilastri canalati posano su d'uno stereobate che gira tutto all'intorno, e fra essi schiudonsi finestre e nicchie, contenenti colossali figure di profeti e sibille. Ebbe in quest'opera ad ajutatore Girolamo Campagna che condusse l' altare e due fra le statue. La disposizione è piuttosto savia, ma il gusto degli ornamenti ridondantissimo, guasta anche la serietà della linea, e tormenta l' occhio con pesantezze e travolgigimenti importabili. Il pregio maggiore sta nelle statue, due delle quali meritano molta osservazione pel maestrevole scalpello con cui sono lavorate, e son quelle di S. Domenico e di S. Giustina, poste sul dinanzi dello altare; peccato che le teste arrovesciate indietro per esprimere un sentimento di fede, che qui pare una parodia, levino a codeste figure la compostezza che dovrebbe essere inseparabile dagli eletti di Dio. Specialmente il S. Domenico è nella testa così male atteggiato, da far quasi dimenticare i pregi molti delle drapperie e delle mani lavorate con intelligente finezza.

SCUOLA DI S. GIROLAMO (**ora Ateneo Veneto a S. Fantino**). Anche questa è uscita dalla sesta del Vittoria che l' avea ornata di molte opere di sculture pregevoli, le quali erano qui tanto più necessarie perchè si potesse perdonare a lui la magra e scorrettissima

ordinanza della facciata sul campo. Essa è divisa in due ordini, il primo jonico, il secondo corintio; e i profili non sono affatto sconvolti. Ma la eccessiva larghezza degli intercolonnii maggiori, le finestre sagomate detestabilmente con frontespizii interrotti, anzi peggio, con cartelle e cartocci pesanti che tengono luogo di frontespizio: l'attico a bitorzoli coronato da un fastigio del pari spezzato, provano che il nostro artefice considerava il prospetto di una fabbrica come una scena da teatro: gli bastava fosse ricca ed ornata, affinchè facesse una viva impressione al primo guardarla; pel resto non si dava pensiero. Buon che nell'attico egli pose un ben disposto bassorilievo figurante Cristo in croce colla Vergine e S. Giovanni ai fianchi! Così anche quegli che avrebbe desiderio di declamare contro il corrotto architetto, dà tregua alla collera ammirando la potenza dell'abile statuario. Ed è appunto gran danno che quasi tutte le altre opere di marmo e di bronzo che per questa confraternita avea lavorate il Vittoria sieno andate smarrite o distrutte.

Del monastero del Sepolcro sulla riva degli Schiavoni, anch'esso architettato da lui, poco più resta perchè possa ora portarsi giudizio.

PALAZZO BALBI. Ma ben resta il Palazzo Balbi nella svolta del Canal Grande, che pare fosse fatto erigere dal patrizio Nicolò Balbi fra gli anni 1582 e 1590, ed affidato alla sesta di Alessandro [1]. Il suo povero stile architettonico, per dir vero, vi si ravvisa, ma avrei piacere la tradizione fosse falsa, giacchè senza questo sarebbe forse l'opera peggiore ch'egli avesse innalzata. Quella misera facciata ribocca così di frontoni spezzati, di sgarbati fregi, di contorte mensole, da non poterla guardare senza dispetto, e l'insieme non ha nemmeno quel fantastico che riconcilia talvolta un po' coll'aristocratica architettura degli avi, richiamata in onore adesso dai progressivi nepoti.

Son del pari architetture del Vittoria due altari, l'uno nella chiesa di S. Giuliano, l'altro in quella di S. Salvatore; ma se spiccano per sceltezza di marmi e per grandiosa mole, sono anche rimarchevoli per la stranezza ed il tritume dei profili, e pei mille arcigogoli de' sopraornati. Nel primo però meritano lode le sculture come or ora vedremo.

SCULTURE DEL VITTORIA. Compiuto intorno alle fabbriche

[1] È tradizione in Venezia che questo gentiluomo per tutto il tempo, in cui muravasi il Palazzo, tenesse dimora in una vasta barca, avendo fatto sacramento di non dormire sotto altro tetto che il suo.

del Vittoria l'ufficio di storici, esaminiamo adesso l'opere di marmo e di bronzo ch'egli eseguì per Venezia, e l'amarezza ci si muterà spesso in piacere, giacchè a me pare che in alcune fosse da pochi de' suoi contemporanei pareggiato, tanta vi brilla eleganza e vita, tanta è la intelligenza nelle pieghe e nel nudo. Io tutte non prenderò a descriverle, chè sarebbe fatica inutilmente lunga, ma toccherò di quelle che più valgono a far conoscere quanto egli si meriti l'encomio che ho testè pronunciato.

Prime in questo novero mi pare debbano esser poste le due gigantesche cariatidi con cui fregiò la porta terrena della vecchia Libreria. In esse si vede l'uomo già padrone dell'arte, che studiando assennatamente nel bell'antico, intese come debba trattarsi la scultura monumentale; imperocchè n'è ardito e franchissimo il tocco, grandiose le parti e bastevolmente corrette; poi senza un' ombra di quelle minuzie che rappiccinisconο ogni più colossale proporzione. È anche pregevole la scienza del nudo che apparisce nelle braccia di quelle statue, e savie pur sono le pieghe che vestono succintamente la persona.

Una delle più lodate, ma a parer mio non fra le più belle di lui, è il S. Girolamo inginocchiato sul primo altare a sinistra di chi entra nella chiesa dei Frari. La testa è viva di sentimenti elevati, tuttochè inclini alla smorfia pel troppo torcere del collo; i muscoli sono intesi da maestro; le braccia, e soprattutto le mani, mostrano d'appartenere veramente ad un vecchio; ma l'atteggiamento dà nel contorto, perciò è distrutta l'idea del penitente tranquillo che raccoglie i gravi pensieri nell'Eternità. Il bassorilievo coll'Assunta in cielo ch'è posto dietro questa figura, è sì miserabile cosa da non poterla credere di uno scalpello sì valente.

Elegantissime son le due cariatidi a bassorilievo colle quali egli ornò nelle logge interne del Palazzo Ducale l'iscrizione posta dal Senato a commemorare la venuta di Enrico III a Venezia nel 1574. Quelle due snelle figure hanno proporzioni agili, e pieghe benissimo accomodate: peccato che l'incorniciamento di quella lapide abbia que'soliti cartocci e volute di cui il Vittoria non sapeva far senza, e che qui danneggiano alquanto la grata impressione prodotta dalle cariatidi gentili.

Molte statue il nostro scultore lavorò in marmo e fuse in bronzo per la chiesa di S. Francesco della Vigna; ma sgraziatamente riuscirono quasi tutte inferiori alle altre sue. Quelle due che si veggono entrando in chiesa sulle due pile dell'acqua benedetta, è difficile immaginarle più sgangherate. Il S. Giovanni Battista pare un

ossesso che si sbracci per lanciar colpi disperati. A fine di dar moto a quel convulso atteggiamento, lo scultore sconvolse le ossa, i muscoli, e sino i capelli. Nè migliore è il S. Francesco d'Assisi, che fa colla testa una smorfia così sgarbata da non portare di certo il pensiero al Serafico che tutta la pia anima rivolgeva compostamente a Dio. Per contrario è una assai buona statua il S. Antonio collocato sull'altare della seconda cappella a sinistra: l'azione n'è sobria, grave il carattere della testa, ben disposte le drapperie. Ma pentito quasi di questa saviezza il Vittoria, tornò ai consueti delirii nel S. Rocco e nel S. Sebastiano, che stanno ai lati dell'accennato santo. In que' due martiri riboccano le sregolatezze così nella forma che nel concetto: pajono veramente presi da convulsioni, tanto si contorcono con ogni membro del corpo. Si vede chiaro che l'artista, educato ad una falsa scuola naturalistica, stimava non poter esprimere il martire se non coi segni del dolore fisico.

Ma assai più corretta di queste, anzi tale, da tenersi come il suo capo d'opera, è la figura di S. Zaccaria profeta posta sulla porta esteriore della chiesa di questo nome. Nobile è l'aria della testa, sobriamente gettato il panneggiamento, composta la movenza. Qui non contorsioni, non forzati contrasti di linee; tutto spira severa saviezza, ad eccezione delle braccia e delle mani un pocolino affettate. È facile accorgersi come l'artista studiossi di non dissuonare dallo stile castigatissimo della porta e di tutta la facciata; merito raro in uno scultore, che già avea nelle vene il manierismo dominatore dell'età.Per me non temo d'affermare esser questa una delle più belle statue del secolo decimosesto che Venezia possegga.

Nella cappella Grimani a S. Sebastiano fece pure due lodevoli statuine figuranti S. Antonio abate e S. Marco. In particolare il primo ha testa espressiva, e giustissima quanto spontanea la movenza.

Anche in cima ai due gran finestroni che fregiano le due facciate del Palazzo Ducale, pose due grandi statue in surrogazione delle più antiche cadute per l'incendio del 1577. Quella sul pinacolo che guarda la laguna rappresenta Venezia, l'altra la Giustizia: e sono entrambe pregevoli per un sapiente sprezzo di scalpello; conveniente ad opere molto lontane dall'occhio, e che se fossero state condotte finitamente, sarebbero comparse trite e meschine. Pochi conosceano lo effetto delle distanze come il Vittoria, e quindi pochi poteano superarlo in così fatte opere destinate a decorare grandiosi monumenti.

Quattro statue di solidissimo stucco modellò pure per la chiesa di S. Giorgio maggiore, e son quelle poste nelle nicchie vicino alla

porta principale, figuranti gli Evangelisti. Mostrano d'essere con ardita stecca lavorate, ma un po' troppe tirate via di pratica.

È tenuta a ragione in molto pregio anche quella in marmo ch'è sull'altare della maggior cappella in S. Giacomo di Rialto, esprimente il santo titolare; ed è proprio un lavoro fra i più sobrii dell'autore. Le pieghe son disposte veramente con sapere e modellate con mano maestra, e lo è pure la testa del santo addimostrante una serietà grave che si concilia rispetto.

Così si potesse dire altrettanto di quelle di marmo e di stucco con cui arricchì un altare di sua architettura nella chiesa di S. Giuliano! Le due marmoree che figurano S. Daniele e S. Caterina, somigliano alle spire di una vite, tanto danno in contorcimenti strani con tutta la persona. Il Daniele in particolare pare si dimeni quasi fosse assalito da acerbi dolori. Le due di stucco son angeli, nè belli nè brutti, sdrajati come il solito sui pendii del frontespizio. Ciò che in questo altare tutto del Vittoria, fu eseguito con perizia maestrevole, sono le due sfingi a gamba di leone che ne reggono la mensa. Qual gusto non v'è mai nello scalpello, e quanta intelligenza nel legare la linea geometrica colla figurale! V'è un' ammirabile franchezza anche nel parapetto chiuso fra queste sfingi, in cui il Vittoria espresse, un po' alla farragginosa a dir vero, il nascimento della Vergine.

Non possono esser salve dall' accusa di manierismo neppure le due statue che rizzansi ai fianchi dell'altare detto dei pizzicagnoli a S. Salvatore; il S. Sebastiano è un nudo poco inteso nelle appiccature dei muscoli, e convulso quanto un' accademia del Piazzetta; ed il S. Rocco è lavoro insignificante.

Valentissimo fu pure il Vittoria, come vedemmo, nelle decorazioni di stucco, che numerose operò in Venezia. In alcune di queste gli piacque collegare all' ornamento figure grandi al vero, nelle quali potesse manifestare il suo valore come statuario. Così fece appunto nella volta della sala delle quattro porte, il cui pesante scompartimento è attribuito al Palladio. Colà dove il troppo indulgente architetto gli permetteva di sfoggiare tutta la sua fantasia, ammassò e cariatidi, e sfingi, e ghirigori d'ogni sorta, facendo campeggiare ogni fregio su fondo dorato, così che tutta quella congerie d'infiniti oggetti, dà all' insieme un aspetto di baroccume da disgradarne le frenesie del Borromini. Guardati però quegli ornamenti parte a parte, e specialmente le figure umane, manifestano una franchezza, un gusto, una leggiadria di linea che invita alla ammirazione, e fa deplorare la condizione misera cui è l'arte ridotta adesso, condizione

che non le permette neppur di raggiungere la sapiente intemperanza del Vittoria.

Ma se quest'artista moltissimo nelle statue valeva, più assai distinguevasi nei busti posti a fregiare parecchii dei monumenti sepolcrali di Venezia. In tutti sapeva improntare un soffio di vita mirabile, e li lavorava poi così finitamente e con sì ben modellate parti, ch'io non saprei da chi fosse superato allora. I principali e i più degni d'essere attentamente considerati mi pajono quelli di Antonio Grimani nella Chiesa di S. Giuseppe, del Contarini a S. Maria Zobenigo, di Viviano Viviani nel chiostro di S. Stefano, del Mocenigo a S. Lucia, di Marc'Antonio Grimani a S. Sebastiano (insigne per vita e verità), di Sebastiano Veniero sulla porta che or guida alle stanze dell'I. R. Istituto nel Palazzo Ducale, di Girolamo Contarini adesso nelle sale dell'Accademia che vedeasi prima al Santo Sepolcro, del medico Giovambattista Peranda nel chiostro della Salute, ma sopra tutti que' due che ornano i monumenti di Tommaso e di Gaspare Contarini a S. Maria dell'Orto: specialmente quest'ultimo è di una rara perfezione e pare opera greca. Sembra che il nostro scultore fosse caro a questa famiglia, perchè egli lavorò parecchie fra le statue del bizzarro monumento alzato dal Sammicheli nel Santo di Padova, a Giovanni Contarini generale di mare.

Ma l'opera che, quantunque piccola, venne più accuratamente carezzata dallo scalpello di Alessandro, fu il cenotafio sepolcrale ch'egli preparò a sè stesso nella chiesa di S. Zaccaria. Non sono che due piccole cariatidi fiancheggianti un'iscrizione, su cui sta il busto dell'egregio artefice, ma quelle figurine e quel busto si mostrano di una perfezione difficile a raggiungersi. Se non vi fossero que' benedetti cartocci sull'arrovesciato frontespizio, chi saprebbe trovarmi monumentino più elegante? Il Vittoria aveva lavorato in quest'opera nel 1595, ma egli morì solo ai 27 marzo del 1608, nella decrepita età di 83 anni, lasciando di sè gran fama, e diciamolo pure, un gran vuoto nell'arte, perchè anche in mezzo alle più riprovevoli fra le sue licenze, emerge sempre vigoroso l'ingegno suo.

Se egli moriva, sopravviveano per altro i di lui insegnamenti, o piuttosto le viziose massime sue; imperocchè egli durante la vita avea esercitato in Venezia tale un impero sulle arti tutte, che da lui solo veniva il gusto da cui quelle andavano governate. Non vi era quadro, statua od architettura ragguardevole che venisse allogata dai privati o dal pubblico, sulla quale non si richiedesse il consiglio e la direzione del Vittoria, o non gli si domandassero gli artefici

da lui tenuti in favore. Senza il suo patrocinio e senza le sue raccomandazioni era impossibile ad artista qualsiasi l'andare innanzi. Veduta nel Contarini, che lo adulava, disposizione al ben colorire, lo incuora ad usar sempre il pennello, e gli procura ricchissime commissioni. Fissando che Pietro Malombra non potesse riescir a nulla colla tavolozza, lo proclama buono solo nel disegnare, e così pochissimi quadri gli vengono ordinati. Quell'ingegno facile quanto abborracciatore del Palma, gli striscia intorno col mele della lode, lo accarezza, gli si raccomanda, e il Vittoria persuade i patrizii, i direttori delle chiese, e la Signoria ad affidargli i dipinti più vasti e più ben pagati d'allora, togliendoli, ove il potesse, a Paolo ed al Tintoretto che troppo sentivansi grandi per usar dell'intrigo ed acconciarsi ai capricci dello sbrigliato scultore. In una parola il Vittoria raccoglieva intorno al suo trono gli artisti, quasi fossero vassalli, e li dominava a suo senno, come fecero dopo di lui il Le Brun in Francia, a Roma il Bernini. Ma per piacere a questo tirannetto dell'arti non bastava adularlo, bisognava seguitare coi fatti le sue massime estetiche che in lui aveano messo fonda radice, perchè quando adoperava specialmente lo scalpello o la stecca, sapea far bene. Da ciò ne venne che i più fra gli artisti, e in particolare quelli che trattavano le cose dell'ornamento, seguitassero servilmente il suo stile, ma all'usanza di tutti gli imitatori, esagerandono cioè i difetti; i pregi non raggiungendo mai.

Infatti furono i primi gli ornatisti così di pittura che di scultura, ad atteggiarsi a quella immaginosa e scorretta maniera che *libito fe' licito in sua legge*. E codesti ornatisti, come in ogni epoca avvenne sempre ed avverrà, furono quelli che impressero a tutta l'arte le lor maniere ed il loro gusto; imperocchè, decorando essi le suppellettili e le stanze dei signori, egualmente che gli arredi di chiesa più venerati dal popolo, avvezzano così gli occhi patrizii come i plebei, a non trovar belle se non le opere loro ed il loro stile.

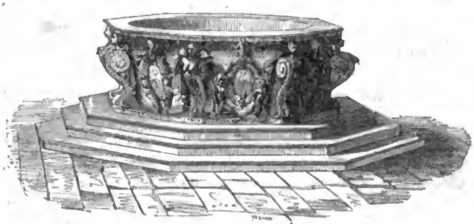
Questo fatto, che mi parve finora non bastevolmente meditato dalla storia dell'arte, apparisce in Venezia chiarissimamente in tutte le epoche, ma in ispecialità in quella che fu dal Vittoria signoreggiata, perchè un solo, e veneratissimo essendo il capo scuola, non accaddero allora quelle differenze di stili, che in altre età vennero da più maestri.

POZZI NEL CORTILE DEL PALAZZO DUCALE. I primi segni delle maniere riccamente fantastiche che il Vittoria poneva in moda, li troviamo nei due puteali di bronzo che stanno nel cortile del Palazzo Ducale, opere egregie per la franchezza del modellare

e la bellezza dei getti, quanto riprovevoli per la smoderata colluvie d'ornamenti da cui furono caricati.

Quello verso la fronte interna settentrionale fu gettato in bronzo nel 1546 da Nicolò de Conti, fonditore delle artiglierie della Repubblica, come si legge nella iscrizione postavi internamente [1], ed è lavoro pregevole per la squisita maniera con cui son modellati que' troppi fogliami e figurine che lo raccerchiano.

L'altro verso la Scala de' Giganti fu operato da un Alfonso Alberghetti nel 1559, ed è superiore al precedente per buona divisione di masse, per eleganza di esecuzione, e per una tal quale grazia gentile con cui l'artefice accoppiò alle mensole busti femminili. Da ogni canto per altro schizzano i vittorieschi capricci, e vi appajono licenze troppe. Bisogna però confessare che fra i lavori scorretti di questa scuola, pochi possono superare il gusto e la leggiadria di questo. E perch'io non sia accusato da' lontani di troppo indulgente connivenza a quella maniera, volli qui darlo inciso.



Pare indubitato che questo valentissimo fonditore fosse ferrarese, perchè il Cicognara trovò nella preziosa raccolta Costabili a Ferrara, due vasi ornati di figurine e di cento arabeschi, su cui stava l'iscrizione *Alfonsus Albergeti ferrariensis me fecit anno Domini* 1572. Probabilmente egli sarà stato compagno del Conti nelle fonderie dell'Arsenale, le quali si volevano allora servite da uomini nell'arti plastiche valentissimi, imperocchè bramavasi che i cannoni venissero fregiati di squisiti e ricchi ornamenti.

VARII CANDELABRI (in bronzo). Lo stile del Vittoria, più ancora che nei citati pozzi, fa mostra di sè in alcuni candelabri che trovansi a S. Stefano, alla Salute ed in S. Marco. I due di S. Stefano, che son i più piccoli fra i nominati, tuttochè a ribocco

1 Eccola, *Deus fortuna labor ingenium Nicolaus de Comitibus Marci filius conflator tormentorum illustrissimæ Reipubblicæ Venetiar.:* 1556.

coperti d'ornamenti che levano ogni riposo, son rimarchevoli per la eleganza dell'insieme. « Non pare (dice il Cicognara [1]) che i getti di questi fossero rinettati con gran diligenza, quando attribuirsi non debba all'essersi voluti questi dorare mediante un viscido e sozzo mordente, e non col mezzo del fuoco, come suol farsi, per il che restarono ostrutte le parti interne e minute; e così il lavoro per ignoranza e per avarizia rimase assai danneggiato. Giova però riflettere che un solo di questi candelabri appartiene all'epoca da noi illustrata, e porta la data così espressa: *Frater Salvator Venetus fecit fieri* 1577, mentre l'altro mal accortamente formato sul modello di questo da poco abile fonditore, porta la data del 1617, e fu fatto eseguire da un altro confratello ».

La moda dei candelabri di bronzo destinati alle chiese, entrata essendo a Venezia sin da quando levò tanta fama di sè quello insigne di Andrea Riccio per la basilica di S. Antonio di Padova, si mantenne, non solo nei secoli susseguenti, ma crebbe, allorquando perfezionatasi la fusione in bronzo, la fantasia degli artisti si credette francata da ogni ritegno di scuola, e stimò migliori quelle invenzioni che più dessero nel capriccioso. Perciò, quando il Vittoria arricchì gli ornamenti architettonici con quella intemperante abbondanza che il cinico Milizia avrebbe chiamato il *terribilio degli arcigogoli*, furono dalle chiese di Venezia allogati parecchi candelabri di gran lavoro e di più grande dispendio.

Tra i più belli è posto quello che sta presso l'altar maggiore della chiesa della Salute, in cui le maniere dell'insigne trentino si manifestano tanto chiaramente, che se non vi fosse inciso il nome dell'autore, potrebbesi crederlo modellato da lui. Salvo un Mosè ed alcune altre figurette o storiche od allegoriche relative alla religione, nient'altro di cristiano è da cercarsi in quella manierata composizione. Ogni angolo, ogni riquadro va rinzeppato di sfingi, di putti ignudi, di teste d'ariete, di satiri, di donne succinte; e tutto questo disposto a varii piani e legato ad una certa unità di composizione con que' soliti odiosi ricci e drappelloni, l'inevitabile corredo delle invenzioni vittoriesche. Il getto è nitido e spiccatissimo, il disegno senza essere corretto, manifesta molto sapere, la linea generale gradevole, se non fosse troppo povera di riposi, e non stancasse l'occhio colle infinite ondulazioni. Di questa pregiata opera fu autore un Andrea d'Alessandro bresciano, di cui tacciono le patrie memorie. Il Cicognara dubitò che così si chiamasse, non

1 *Storia della Scultura*, tom. V. pag. 303.

perchè tale fosse il suo casato, ma perchè, avendo avuto ad istitutore il Vittoria, si piacesse in tal modo accennare da chi gli venissero dati gli insegnamenti. Nè la congettura è improbabile perchè, ripeto, poche opere valgono a manifestare lo stile del valente trentino meglio di questa.

Una maggiore severità di stile manifestano invece quei due posti dinanzi all' altare del Sacramento in S. Marco. In essi però la composizione non pareggia il merito di quello ricordato alla Salute, imperocchè vi traspare un non so che di disorganico e di scomposto da farli credere eseguiti da un artista poco immaginoso nell' invenzione. Disgustano sopra tutto i rapporti fra la parte inferiore esilissima e la superiore pesante; disgustano que' satiri posati sopra maschere che servono bizzarramente da pedale: urta il buon senso veder puttini magrolini fatti cariatide ad una greve architettura, nelle cui nicchie son figurine il doppio maggiori di quei disgraziati puttini. Osservate però separatamente le diverse parti da cui son composti, è forza lodarle per la squisitezza del gusto, la finezza del disegno, e la nettezza del getto. Le iscrizioni che raccerchiano in più luoghi queste pregevoli opere, attestano che furono allogate dal vescovo di Brescia Altobello Averoldi ad un artefice che si chiamava Maffeo Olivieri pure di Brescia. Non essendomi riescito trovar memorie nè del commettente nè del fonditore, mi è impossibile fissar l' epoca in cui vennero questi candelabri eseguiti; però mi par ragionevole la congettura del Cicognara che li stimava anteriori a quello di Andrea da Brescia citato sopra. Difatto v' è più temperanza così nelle figure che ne' fogliami; e quest' ultimi disvelano quel modellar dilicato in cui furono insigni i cinquecentisti anteriori al Vittoria.

Veduti alcuni saggi dell' influenza esercitata dal Vittoria sugli scultori più dati all' ornamento che alla statuaria, passiamo ora ad esaminare quella che direttamente ne risentirono alcuni artefici di maggior grido, che solo a quest'ultima dedicarono lo scalpello. Primo per merito io credo debba esser posto

TIZIANO ASPETTI

Costui, sebbene il più della vita consecrasse ad opere vaste e ricche per la sua patria, ch' era Padova, pure molto lavorò anche per Venezia. L' impresa di maggior rilevanza ch' egli vi conducesse

sono le due statue in bronzo più grandi del vero, fuse per la facciata di S. Francesco della Vigna, architettura del Palladio. L'una offre Mosè, l'altra S. Paolo, e se ad entrambe devesi qualche lode per la grandiosità del partito, non è però questo tal pregio da obbligare al silenzio sui molti e gravi difetti del pensiero e della esecuzione. Il Cicognara, che riportò alla tavola 70 della sua Storia il Mosè, dice giustamente che i panni son rigidi, angolari e artificiosamente piegati e disposti, e che la figura è atteggiata con poca nobiltà e naturalezza [1]; oltre ciò fanno un sconcio effetto quelle due corna dell' ebreo legislatore che sulla testa di lui tengono sollevato il panneggiamento.

Nè questi malanni sono menomamente compensati dall' altra statua del S. Paolo, figuraccia manieratissima, che presenta tutti i difetti del Vittoria senza nessuno de' suoi meriti. È artificiata, contorta come quelle del maestro, ma vi manca buon disegno, intelligenza del vero, e quella pratica del modellare conveniente ad opere monumentali, in cui fu sommo, e difficilmente superabile il Vittoria.

Un altro se non grandioso almeno grandissimo lavoro di questo Tiziano, è il colosso posto a rincontro di quello del Campagna nell' atrio della Zecca. Ma quanto inferiore in merito a quello del valoroso suo emulo!! L'azione è triviale senza essere fiera, i muscoli gonfi piuttostochè risentiti, le gambe corte a paragone del resto, lo scalpello negletto, specialmente nelle estremità e nella testa, la più volgare che forse siasi scolpita da quella scuola in Venezia.

Lo Stringa, nelle giunte al Sansovino, dice opera dell'Aspetti le due figure in bronzo che stanno sul primo altare a sinistra in S. Francesco della Vigna, ma altri le vogliono di Camillo Bozzetti; in qualunque maniera son sì povera cosa da non meritare una disputa per regalarle ad uno piuttostochè all' altro.

Senza dubbio uscirono dallo scalpello dell' Aspetti i due marmi posti sulle colonne che decorano l' ingresso della scala d' oro, in cui son effigiati Ercole che uccide l' Idra, e Atlante che regge il globo del mondo. Tuttochè ambidue sieno molto lontani dalla correzione, pure mi pajono preferibili assai a quanto fin qui esaminai dell' Aspetti: almeno le attaccature de' muscoli son più giuste, la mossa meno esagerata, e più secondo le leggi invariabili della *ponderazione*. Lo scalpello però pecca di tritume, le teste di volgarità.

1 *Storia della Scultura*, tom. V. pag. 295.

L' opere in Venezia più lodate di Tiziano Aspetti son le sculture con cui rivestì il camino dell' Anticollegio, architettato, come già notai, dalla intemperante sesta dello Scamozzi. Nella fronte della canna scolpì l' Aspetti in bassorilievo la fucina di Vulcano, e la circondò di fantastiche figure di stucco, che s' abbindolano con non so quanta goffaggine di cartocci e di nastri. Sotto una trabeazione ben profilata e meglio scolpita che mette limite all' imboccatura del camino stesso, scolpì a ridosso dei pilastrini laterali, due polputi schiavi a guisa di cariatidi che pajono mal reggere al grave peso cui devono sobbarcarsi. Io non disputo se le cariatidi, come le usavano i Greci, alludessero alle prigioniere di Caria, o piuttosto, come avvisano i moderni archeologi, rappresentassero le donzelle ateniesi portanti il costume usato nelle feste panatenee. In qualunque modo però si voglia interpretare codesta idea antica e giustificarla nella decorazione, sarà sempre vero che se queste figure fossero vive non potrebbero sostenere il grave carico di un edifizio sulla testa, quindi usandole in un' opera d' arte bisognerà imprimervi certo aspetto di forza ideale sopra natura, la quale addimostri come non sentano per nulla i disagi di quel peso. Altrimenti ne verrebbe all' animo dell'osservatore il pensiero che, vinte dalla stanchezza, dovessero al peso soggiacere, e perciò crollare l' edifizio. Sarebbe lo stesso che sottoporre ad una fabbrica colonne mezzo squarciate dal carico superiore: ognun griderebbe a ragione contro la brutta bizzarria che farebbe ripensare allo imminente sfacello della costruzione. Che queste idee non sieno venute in mente al tempo di Tiziano Aspetti, in cui piuttostochè il verosimile cercavasi il capriccioso, e agli incomposti trabalzi del pensiero consecravasi tutta l' arte, io non mi maraviglio: sì bene stupisco come in tempi di tanto secca filosofia come sono i nostri, in tempi in cui la regola tien luogo di ispirazione, e tutto par bello, pur che sia venuto o dal cinquecento o da Roma antica, si premiino in alcune accademie progetti di camini alla guisa di questo nostro inventati, con cariatidi che pajono curvarsi sotto il pondo gravissimo di tutti i bitorzoli del plaudito *rococò*. Con questa essenzial differenza a vantaggio del camino dell' Aspetti, che quest' ultimo è sorretto da nerboruti schiavi, qualcuno invece di quelli recentemente premiati, è fulcito da due gentili donzelle che mettono compassione a vederle così penosamente oppresse dalle diavolerie de' moderni ornatisti. Del resto io mi guarderò bene di rimproverare le colpe della composizione all' Aspetti che qui non era se non un servile esecutore della scamozziana idea: anzi all' Aspetti darò lode per uno di que' suoi schiavi ch' è il destro, imperocchè

lo modellò con accuratezza e con verità, e lo condusse con finitezza tanta da poterlo considerare il suo capo d'opera.

Per altro le migliore opere che Venezia conservi di Tiziano Aspetti a me pajono i tre busti di Marcantonio Bragadino, di Agostino Barbarigo, e di Sebastiano Veniero, che un tempo stavano nella sala dell'armi del Consiglio dei Dieci, ed ora si veggono in quella dei bronzi dell'Accademia. Son teste modellate con temperata franchezza, e con molta maestria nei capelli e nelle barbe, parti sempre di difficile esecuzione.

S'attennero in Venezia al fare del Vittoria, e un Francesco Castelli greco da Milli, che scolpì tre mediocrissime statue per ornamento d'una delle ricordate quattro porte da cui venne il nome ad una delle sale del Palazzo Ducale; ed un Francesco Terilli di Feltre, che lavorò la statua equestre di Pompeo Giustiniani, pel deposito che a questo generale, morto sul campo nel 1616, decretò la Repubblica, e volle collocato in S. Giovanni e Paolo. Le Guide la dicono bella, ma avrebbero fatto meglio a nominarla senza nessun epiteto, perchè non mi par meritarne nessuno.

GIROLAMO CAMPAGNA

Emulo al Vittoria e qualche volta a lui superiore nell'arte, fu Girolamo Campagna, veronese, ch'ebbe a maestro Danese Cattaneo, e da lui imparò certa temperanza di scalpello e di pensiero che lo fè comparire talvolta un de' men guasti fra gli statuarii e gli architetti di quella età. Nato nel 1552 incominciò la sua carriera come solevasi in quei tempi, in cui i giovani venivano ancora all'arte per una via pratica, e sapevano operare prima d'aver pensieri da gettar fuori. S'acconciò sin da fanciullo come garzone nell'officina di Danese, poi l'ajutò come lavorante, e da lui fu condotto a Padova, a fine di dar mano ad alcune opere che quest'ultimo dovea condurvi. Infatti colà molto lavorò, e compì anche il bassorilievo che il Cattaneo avea cominciato per la chiesa del Santo, e che era rimasto interrotto per la morte sopravvenutagli nel 1573.

È fuori del mio soggetto toccare di quanto fece colà il giovane Girolamo, come di quello che scolpì in Verona sua patria, quindi io passo tosto a noverare le opere lasciate in Venezia, nelle quali per certo non è da cercarsi nè castigatezza, nè intendimento profondo ad avvivar l'idea, perchè allora la purezza della forma, e la

rappresentazione di un alto concetto parevano povere mire dell'arte o secchezze importabili dell'infantile trecento. Ma almeno in quei prodotti del Campagna, come negli altri degli artisti avviati al barocco, guizzava un lampo di libero ingegno, vi trasparivano gli ardimenti di una mano perita a conseguire grandiosi effetti: fatti codesti che conciliano a quell'arte scorretta maggior rispetto che non alla presente accademica, la quale, abborrente così dalle tradizioni del trecento come da quelle del seicento, fervorosa a parole, fiacca ed inefficace all'insegnamento, per libare il fior come l'ape, non succhia l'essenza vera di nessuno stile, non sa insegnarne nessuno, nessuno sa riprodurne: e così si rimane l'arte delle sterili teorie, inapplicabili il più delle volte alla pratica o piuttosto scudo e suggello alle infeconde mediocrità.

Ma torniamo al Campagna, la cui prima opera in Venezia vediamo nella chiesa di S. Giovanni e Paolo sul monumento Loredan architettato dal Grapiglia; ed è la statua stessa del Doge, povera in tutto, dice il Temanza, *e priva di quella maestà che dovea ravvisarsi in un tale eroe.* E pazienza che le mancasse la maestà degli eroi, per conseguire la quale infiniti artisti surrogarono il teatrale alla naturalezza, ma fatto è ch'apparisce fuori di insieme e lavorata meschinamente. Perdoniamo all'artista che aveva allora venti anni soltanto.

Assai più mostrossi valente nelle statue per l'altare della cappella del Rosario a S. Giovanni e Paolo, e forse colà volle far vedere tutto quel che poteva, perchè era a fronte d'un grande antagonista, il Vittoria. Presentano S. Tomaso d'Aquino e S. Rosa, e meritano molta lode pel giusto insieme, per le proporzioni eleganti e per un tocco di scalpello accomodato ad opere monumentali. S'aggiunga che molta è l'espressione nel volto della S. Rosa, ed un raccolto pensiero si legge pure anche nel S. Tomaso, la migliore delle due.

Così si potesse lodare qui il Campagna come architetto: ma pur troppo l'altare ch'egli ordinò riuscì una di quelle solite baroccherie del tempo, tutto risalti ed angoli salienti e rientranti, composti da odiose fette di pilastri che confondono sgarbatamente insieme le loro basi ed i lor capitelli. Il pensiero è buono, perchè consta di una specie di tempio quadrifronte sorretto da un basamento e coperto da una cupola, ma il modo di disporre le parti ornamentali ingenera disgusto.

A concorrenza di Tiziano Aspetti, trasse il Campagna da un gran masso di pietra d'Istria uno dei due giganti che stanno nell'atrio

della Zecca, quasi a guardiani del pubblico denaro. Figura un uomo nerboruto colla clava appoggiata sulla spalla in atto minaccevole verso chi entra. Si vede che i nudi di Michelangelo inspirarono l'artefice; e vi è quindi esagerazione nei muscoli, v'è nella azione quei contrasti di linea per cui andava sì pazza l'arte discesa dall'insigne corruttore; ma v'è anche molta intelligenza del vero, e buone proporzioni. Confrontata poi con quella dell'Aspetti diventa una gemma, perchè manifesta la differenza che corre fra le opere d'un imitatore, e quelle d'un uomo che sa pensare e lavorare collo stile proprio [1].

Nel Palazzo Ducale sono di lui tre statuette a metà del vero poste sopra la cornice della porta palladiana che guida all'Anticollegio. Rappresentano la Vigilanza, la Eloquenza, e l'Affabilità, che, al dire del Temanza, alludono alle doti de' veneti Senatori. La maniera dello scalpello è franca, ma il contorto delle movenze scema codesto pregio.

E codesta medesima contorsione è pure nei quattro mezzi rilievi che il Campagna preparò per le coscie del Ponte di Rialto. Da una parte è la Vergine Annunziata, e l'angelo: dall'altra S. Marco e S. Teodoro protettori di Venezia. Queste due figure son meglio scolpite, e con più carattere che non le prime, perché il Campagna più che in altra cosa valeva nelle figure de' vecchi, in cui sapeva imprimere una certa accigliata posatezza che piace.

La fama acquistatasi dal Campagna per la architettura dell'altare del Rosario gli procurò molte altre commissioni congeneri. A S. Lorenzo ordinò l'altare del Sacramento, con tutte quelle magnificenze sconfinatamente colossali a cui si dilettava l'arte d'allora. Sopra i soliti inutili piedistalli sollevansi colonne composite che reggono un arco greve per troppi ornamenti. Negli intercolonnii veggonsi due buone statue, un S. Sebastiano ed un S. Lorenzo che valgono, per dir vero, a quietare un po' la stizza suscitata da questa pesantissima architettura. Un attico fiancheggia l'arco, un frontespizio chiude tutta l'opera. Sopra la mensa sta un gran tabernacolo a due ordini di colonne, e ricchissimo per marmi preziosi, e per getti di bronzo. Le Guide seguitando il Temanza, dicono questo uno de' più magnifici altari del mondo: io mi soscriverei alla sentenza se lo proclamassero uno de' più pesanti.

Viene attribuito al Campagna anche l'altare maggiore di S. Stefano che separa la cappella del coro, ma se mai non fosse suo non

[1] Io credo del Campagna anche que' due Telamoni, o termini, che fiancheggiano la porta a bozze rustiche per cui si entra nel portico e nel cortile della Zecca. Sono scolpiti con mano sì maestra che per poco non si piglierebbero per opere del Vittoria.

vi sarebbe gran male, perchè è un fascio di irragionevolezze, le quali non hanno neppure il pregio di un certo pittoresco nella massa. Il Visentini in quelle sue giudiziose osservazioni al libro del Gallaccini sugli *Errori degli Architetti* notò anch'egli la scomposta forma di questo altare e la sua figura irregolare, e quegli odiosi *cartellami* che ne formano la cima o tagliano i pilastri, e tante altre improprietà e dissonanze che per far conoscere in tutta la loro sconcezza egli ci diede incise a pag. 82 [1].

Assai più degno della fama acquistatasi dal Campagna è l'altro altare che egli costrusse per l'arte degli orafi in S. Jacopo di Rialto, non già perchè le parti architettoniche sieno lodevoli, ma perchè vi signoreggia la statua di bronzo del S. Antonio Abate, getto mirabile che rivela un artista di primo ordine. La testa e le mani in ispecialità son modellate assai bene. Lo stile si raccosta di molto a quello del Vittoria, che forse il Campagna avrà qui voluto imitare, sentendo tanto lodata la figura del Titolare della chiesa da Alessandro poco prima condotta. L'imitazione è però tanto libera che appena traspare all'occhio più esercitato.

Ma l'altare più famoso del Campagna, è quello di S. Giorgio maggiore, composizione saviamente immaginosa, che per poco non disgrada la encomiata purezza delle palladiane linee, e svela in alcune delle figure degli Evangelisti, un'arte ch'è raro trovare anche in età migliori. Dio Padre sta in piedi sopra un globo, emblema del mondo, ed i quattro banditori della divina parola si fanno cariatide al grave peso: pensiero semplice che richiama alla mente del cristiano la potenza dell'Eterno a principare sulla terra, l'efficacia del Vangelo a reggerne i destini. Così all'alta idea rispondesse purgata la forma, così la troppa, sebbene ingegnosa imitazione del naturale, non desse apparenza di soverchio mondana all'Amore spirituale che *move il cielo e l'altre stelle;* così in quegli Evangelisti fosse maggior compostezza negli atti, e linee più sobrie! Ma diamo vénia a codeste colpe pensando all'età in cui l'opera fu compiuta, ed esaltiamo, chè ben lo meritano, le austere e sì ben modellate teste degli Evangelisti, ed anche le estremità loro condotte con molta finezza ed intelligenza. I due angeli che fiancheggiano questo gruppo son povero lavoro di un Pietro Bosello, indegno di tal confronto. Le linee architettoniche dell'altare son così subordinate all'opera di scultura che torna soverchio il parlarne; pure non riuscirà inutile l'osservare come le poche modanature di cui vanno composte, mostrino molta avvedutezza. Le

[1] Visentini. *Osservazioni agli Errori degli Architetti di Teofilo Gallaccini*, Venezia 1767.

parti sostenenti offrono un bel contrasto colle sostenute; in particolare nel profilo del gradino superiore vi son lasciati certi scuri che ben distaccano le parti. So bene che la filosofia architettonica non vorrebbe che sotto un gocciolatojo fosse qui posta una gola diritta, tenuta dai maestri come propria alle sole cimase; ma io sopporto più volentieri i peccati contro la filosofia, che non quelli contro lo effetto delle masse; io tollero l'architetto ingegnosamente traviato, piuttosto che il freddo; perchè nell'uno trovo almeno un'idea originale che scuote il pensiero, nell'altro quei geli della regola che proclamano obbligo severo le melensaggini della imitazione.

In S. Giorgio v'è pure un'altra lodatissima opera del Campagna ed è la statua in marmo di N. D. ch'è sull'altare di mezzo della navata destra. Tuttochè vi si ammiri la franca maniera dell'autore, mi pare per altro di molto inferiore ai getti testè descritti.

Ad un uomo tenuto sì valente nelle due arti, era naturale che venissero affidati alcuni dei monumenti sepolcrali che a quei giorni i patrizii volevano alzare agli illustri loro defunti con tanta spesa e magnificenza. Difatti il Campagna diresse colle seste, ed ornò collo scalpello quello ricchissimo del doge Cicogna, che vedesi nella cappella a destra dell'altare maggiore nella chiesa de' Gesuiti. L'architettura manifesta maniera d'assai più temperata di quella ch'egli fosse solito usare, imperocchè se le parti secondarie son licenziose, l'ossatura n'è semplice, senza contorcimento di sorte. Il prospetto di questo deposito è formato da quattro colonne producenti tre intercolonnii; uno maggiore nel mezzo e due minori sui lati. Già si intende che stanno esse su que' soliti trampoli dei piedistalli, e portano sul capitello la trabeazione risaltata: ma per miracolo il frontespizio non è spezzato. Nell'intercolonnio centrale, fra i piedistalli, s'apre una porta ben profilata che guida alla sagrestia; sopra la cornice d'essa sta l'arca su cui giace la statua del Doge, anch'essa opera del Campagna, e bella molto per la verità della testa. Al disopra dell'arca fu scolpito un cortinaggio che, a dir vero, è indegno di un abile barocco perchè misero, magro e fatto più a rappiccinire che ad ornare la massa.

Io crederei del Campagna anche il monumento Grimani ch'è in S. Giuseppe, e che il Temanza inclina invece ad attribuire allo Scamozzi perchè d'un gusto scorretto. Io son d'accordo, come ho di già osservato più indietro, che lo Scamozzi non si piccò mai di certa castigatezza nello stile, specialmente negli ultimi anni suoi; ma non ho mai veduto in nessuna delle sue opere tanto rovesciamento delle buone massime, quanto in questo monumento Grimani.

S'aggiunga che le modanature e tutte le parti ornamentali, non somigliando per nulla a quelle ch' era solito usare lo Scamozzi, ancor di più s' allontana la presunzione ch' egli lo architettasse. Invece assai facilmente s' inclina a crederne autore il Campagna quando vi si rinvengono quei profili ch' egli prediligeva.

E poi tanto più probabile che questa opera avesse origine dalla sesta di lui, perchè uscirono dalla sua fornace e dal suo scalpello quasi tutti i bronzi ed i marmi che a ribocco vi son profusi. Che che ne sia di tal fatto, è opera tutta così mediocre, che non mette conto tenerne parola. Quando abbiamo ammirata la ricchezza dei marmi non disarmonicamente distribuiti, non ci restano che rimproveri da regalare ad un artefice, il quale qui parve lasciasse infiacchire la sua valentìa anche come scultore.

Torna a comparire valoroso il Campagna in un Cristo morto sostenuto da angeli a mezzo rilievo, che serve di pala ad un altare della chiesa di S. Giuliano. V' è nelle parti nude buon disegno, nei volti espressione savia e con finezza sentita. Meno abile si mostra egli nelle due statue di bronzo laterali al predetto marmo, e che presentano la Vergine e Maddalena. È un peccato che desse loro movenze tanto sgangherate, perchè le singole parti sono trattate bene.

Gli stessi pregi e gli stessi difetti risultano in due statue per la chiesa di S. Tomaso, nel S. Rocco che fregia l' altare superiore nella Confraternita di questo nome, e finalmente nel Crocefisso fuso in bronzo per l' altare centrale del Redentore, getto diligentissimo a cui non manca che un po' di sobrietà nelle entrate e nelle uscite dei muscoli, per essere un de' migliori lavori dell' epoca. Così avesse posta eguale diligenza alle due statue di S. Marco, e di S. Francesco che parimenti in bronzo fece per l' altare medesimo! Ma invece in esse cadde stramazzoni in tutti i peccati del manierista, usò movenze dissestate, storse le ossa, ammonticchiò stranamente le pieghe, sperando forse colle apparenze della ardita franchezza sopperire a quella espressione religiosa che manca affatto alle teste. Si vede che il Campagna, ai tipi dei ricordati due santi non seppe arrivar mai, perchè inciampò nei medesimi errori, anzi li accrebbe, quando dovette scolpirli per le due nicchie esterne della chiesa medesima. Chi infatti potrebbe mai indovinare l'austero e pio carattere di que' due eletti del Signore negli ultimi indicati marmi, privi, non dirò già solo di ispirazione religiosa, chè questo s' intende, ma di intelligenza del naturale! In essi si scorge subito l'artista che lavora alla spensierata, considera la sua

fatica come una mera decorazione teatrale, e quindi tira via come vien viene.

E tale si manifesta anche in altre sculture da lui lasciate in Venezia, e ch' io stimo inutile di porre a disamina, perchè sono fatiche più del pratico che batte il martello per la mercede, che non dell' artista amoroso della sua fama. In questo novero devono esser poste e la Nostra Donna col putto in collo che orna l' altare Delfin a S. Salvatore, tuttochè la dica bellissima l' indulgente Temanza, e le statuette di stucco esprimenti l' Annunciata, e due Sibille nel coro interno di S. Sebastiano, e la S. Giustina sovrapposta al frontespizio della porta dell' Arsenale, e due statuine di marmo su due altari di S. Maria de' Miracoli, e due angeli sulla balaustrata dell' altare primario ai Carmini, e due schiavi sottoposti ad un barocco camino nella sala del Collegio nel Palazzo Ducale.

Quest' uomo sì operoso era ancora in vita nel 1623, e lavorava fervidamente, sebbene avesse ottant' anni. Essendo allora morto il celebre fra Paolo Sarpi, voleano i Serviti, di cui era confratello, alzargli monumento sul disegno del decrepito eppure ancor vigoroso Campagna: ma quantunque il pensiero di lui fosse trovato bellissimo, riguardi e timidezze scrupolose rattennero i monaci dal porre ad effetto la progettata opera.

GIULIO DEL MORO

Questo discepolo del Campagna che, avendo la vanità d' essere artista universale al paro di Michelangelo, incideva sotto le statue il proprio nome colle aggiunte pompose di pittore, scultore ed architetto, non seppe per altro uscire dalla mediocrità in nessuna delle tre arti, e neppur tener dietro a quanto aveva di buono o di men guasto il suo maestro. Le principali sue fatiche sono da vedersi a Venezia, per le cui chiese lavorò sempre, sì di marmo che di bronzo. Noi verremo noverandole, rimettendo ad altro momento il considerarlo come pittore.

Nel primo altare a sinistra della chiesa di S. Felice fuse in piccole dimensioni una Nostra Donna, S. Pietro e S. Giambattista, e scolpì due statue simboliche, opere che arieggiano molto lo stile del Campagna, sebbene gli restino di buon tratto lontane. Il Cicognara [1] nelle troppo scarse parole che destinò al Del Moro, trovò

[1] *Storia della Scultura*, tom. V, pag. 291.

che tanto nei bronzi come ne' marmi di questo altare, le teste, quantunque non variate, sono gentili, e le estremità di *bellissime forme*. Su questo elogio ci sarebbe molto di ridire, ma forse più sul biasimo con cui lo mescè perchè, confesso, mi pare lanciato a caso. Egli dice che le *pieghe sono un po' troppo con uniformità compresse in angoli acuti lungo il loro cadente andamento, e la grazia vi si vede cercata con qualche non occulta affettazione*. Più che guardo a quelle produzioni, meno scorgo questi panneggiamenti compressi ad angoli acuti, invece veggo di que' drappi simili a scogli ch'erano soliti usare gli artisti dell' età corrotta.

E gli stessi errori, ma non i pregi medesimi, ravviso in quei tre marmi allegorici coi quali il nostro artefice decorò uno dei sopraornati delle quattro porte nella sala del Palazzo Ducale che porta un tal nome. Quella figura tutta velata è la Segretezza, l' altra che tiene in mano lo stilo ed una carta, la Diligenza; la terza appoggiata ad uno scudo e stringente colle mani il caduceo, la Fedeltà. Il dire che sono allegorie, è quanto basta per raccertarle fredde; ma l' artista ha fatto ogni suo possibile perchè non allettassero neppure colla sceltezza delle forme.

Fra l' opere sue men buone son pur da contarsi quel Redentore e quei due angeli di tutto tondo che stanno sull' altare del Sacramento a S. Stefano, e il bassorilievo con Cristo passo, e tutte forse le statuette di bronzo disposte sull' altare medesimo; fra le veramente deboli, quel povero bassorilievo sulla porta della chiesa di S. Giuseppe ove presentò l' adorazione dei Magi. Hanno un bel dire le Guide ch' è collocato troppo alto perchè si possa goderlo; per me lo trovo anche troppo basso, se lascia nettamente discernere tutte quelle tozze e mal disegnate figure.

Migliore d' assai, sebbene male in insieme, è una statuetta del Battista ch' è centro ad una pila dell' acqua benedetta nella stessa chiesa. Nè va passato senza osservazione un Cristo risorto in marmo ch' egli condusse per l' altare della sagrestia di S. Maria Zobenigo. Qui almeno se manca la vita dello spirito, non vi difetta una certa armonia nelle forme. Ove proprio fino il senso comune difetta, è nelle due goffe statuacce che riempiono le nicchie esterne di S. Giorgio maggiore, e presentano i due santi Giorgio e Stefano.

Ove Giulio lavorò con più d' accuratezza o riuscì bastevolmente a lottare con quella volgarità a cui lo guidava la torta educazione, è in S. Salvatore, ove arricchì con lavori di suo scalpello i due monumenti Priuli e Delfin. Nel primo riempì le due nicchie del secondo ordine con due statue maggiori del naturale. Quella di S. Bastiano ha una

movenza, di cui vediamo infiniti esempii a quest' epoca; cioè a dire pianta all' eroica con un esagerato sfiancare sulla gamba destra, contorce il torso e posa sollevata la mano al petto, in atto di attestare al cielo quella fede che il triviale o smorfioso volto non rivela di certo. Il torso è troppo lungo e stretto ai fianchi, le braccia e le coscie soverchiamente muscolose a paragone del resto. Il S. Girolamo, invece, ch' è all'altra parte, ha quasi tutte le appiccature del suo nudo sbagliate, gli ilei stanno posti troppo bassi, e la testa con l' enorme sua barba pare una caricatura di quelle, pur tanto caricate che faceano talvolta il Sansovino e il Vittoria nelle figure de' vecchi.

Il monumento Delfin è ricchissimo di opere di questo artefice, che non mancò d' incidervi in tutte il suo nome. Nell' alto scolpì due angeli sdrajati sul fianco del frontespizio, che non son fra le sue cose peggiori; almeno v' è un certo largo nel partito che non dispiace. Ma fin questo piccolo pregio, manca pur troppo alli due santi Andrea e Benedetto che stanno sulle colonne di fianco. Son roba tirata via all' infuriata, sulla quale è meglio, per amor dell'artefice, non dire parola. Tutto il suo impegno egli lo pose nella figura del Redentore rizzantesi nell'intercolonnio di mezzo; e di fatto il marmo vi è lavorato meglio che nelle altre, lo scalpello è più savio, la movenza più ragionevole: non per questo è da tenersi una bella cosa; imperocchè la testa si mostra senza vita, il nudo senza eleganza, e privo di una giusta rispondenza delle parti fra loro. Oltre ciò il torso è con troppa minuzia modellato, e mal inteso riuscì l'addome; i muscoli delle coscie sbalzano troppo, e di brutto contorno appariscono le gambe. È un curioso difetto di questo artefice foggiar sempre in ogni suo nudo, qualunque ne sia il carattere, il retto del femore gonfio assai, col tendine che s'attacca alla rotula eccessivamente lungo: prova non dubbia ch' egli nell'opere sue non consultava mai il naturale, e modellava, come dicono gli artisti, di maniera; errore gravissimo, specialmente quando l' educazione non condusse l'artista per le vie più castigate, e lo spinse ad una convenzione intesa ad esagerare le norme severe della verità, per raggiungere il pittoresco. Nel plinto ove posa questo Redentore, l'artista lasciò scritto pomposamente *Iulius Maurus veronensis, sculptor, pictor et architectus:* la qual cosa mi induce in sospetto, come già accennai parlando dello Scamozzi, egli fosse di questo monumento anche l' architetto. V' ebbe chi, poco badando alle date, commise l' error grossolano di attribuire quest' opera al Sansovino morto forse trent' anni prima che s' innal-

zasse [1]. Il Temanza invece inclina a crederla di Vincenzo Scamozzi pel gusto corrotto ch'essa presenta. Ma tuttochè quest'ultimo fosse ben lontano dal trattar con purezza i suoi concetti, pure non portò il delirio a tanto da formare i frontespizii a furia di cartocci e volute, come si vede in questo monte di marmi male intagliati che i Ciceroni s'affrettano di additare al forestiere quasi fosse una delle maraviglie dell'arti venete.

Di questo artefice troviamo memorie sino al 1615; dopo ne tace la storia, forse perchè egli mancò di vita in quell'anno.

1 Fu compiuta indubitatamente dopo il 1602, perchè uno dei sepolti qui è Marco Delfino morto in quell'anno.

L'ARCHITETTURA TOCCA L'ESTREMO DELLA CORRUZIONE.

LA SCULTURA

AJUTA CODESTE ERRONEE PENDENZE.

VIII.

Dall' istante che la scultura, anzichè farsi fedele rappresentatrice dei modelli naturali che le stavano di continuo sott' occhio, si gloriava di allontanarsene per correre in cerca di un convenzionale fuori de' limiti del possibile: dall' istante che tali aberrazioni, anzichè essere dal pubblico rimproverate, trovarono plauso e incensi da per tutto, per colpa dell' erronea educazione sparsa nelle moltitudini a mezzo di una letteratura fatta pomposa con le gonfiezze e le vanità, era chiaro, che quelle arti, le quali nel mondo fisico non hanno diretti modelli, dovessero prima dell' altre a corpo abbandonato precipitarsi nelle più sregolate fantasie, nulla più badando ai freni della ragione e

del senso comune: freni, che nelle discipline letterarie si disprezzavano allora colla speranza di raggiungere infinite bellezze. Erano giunti i tempi in cui tutti quant'erano poeti, artisti e mecenati gridavano col Marini:

È del poeta il fin la maraviglia
Chi non sa far stupir vada alla striglia.

Erano giunti i tempi ne' quali ogni mente, che avea la pretensione di pensare, pigliava il gonfio pel sublime, l'antitesi per eloquenza, i giocherelli per leggiadria. Fu allora, che le stelle diventarono *« della banca di Dio zecchini ardenti »* la luna *« frittata della padella ardente »* il sole *« un boja, che taglia colla scure de' raggi il collo all'ombre »* e il Moncenisio nevato *« l'arciprete de' monti in cotta bianca »* [1]. Nulla quindi di più naturale, che la architettura, prima fra tutte le arti del disegno, dovesse perdere ogni ritegno, dall'istante che non tenevasi più in obbligo di attestare colla linea esteriore la interna costruzione, e di usare l'ornamento come un mezzo di far più agevolmente conoscere l'uso degli edifizii. Mirando solo a dare immagine di ricchezza, e ad imporre col pittoresco movimento delle masse, essa divenne al paro degli abiti usati in quel secolo, una mal disposta congerie di tutte le forme più strane, un ammasso d'ornamenti, i quali volendo tutti apparire sfarzosi e ricchi, diventarono simili a quegli sciocchi, che nelle quistioni parlano tutti ad un tempo, e quindi finiscono a non produrre che strepito e confusione.

In mezzo per altro a questo intemperante desiderio di novità, un fatto singolarissimo ci si fa innanzi, ed è la cura scrupolosa che si davano gli architetti di usare gli ordini romani secondo le vitruviane misure, e la beata illusione in cui essi vivevano, di imitare colle loro diavolerie il bell'antico, e di seguitare esattamente i precetti del maestro latino. È curioso il vedere in tutte le scritture architettoniche di quell'epoca tanto frenetica per capricci, citarsi ad ogni momento le antichità romane e le regole di Vitruvio [2]. Forse ciò avveniva perchè l'uno e l'altro esemplare allora non si sapesse intendere, o piuttosto perchè entrambi tornino guida troppo poco

1 A chi brama di ben conoscere i delirii letterarii di questo tempo consiglio di leggere il Capo sulla *Letteratura Italiana* dell''epoca XVI nella Storia universale di Cesare Cantù, e vi troverà idee giuste ed acute, come quasi sempre quelle che regnano nei giudizii letterarii contenuti nel colossale lavoro.

2 Dice col solito suo senno a questo proposito Carlo Promis. — « Eppure il Borromini e la numerosa schiera dei seicentisti veneravano le cose antiche, ne predicavano lo studio, all'uopo ne citavano l'autorità: faccvan essi come il Bernini, che dopo aver per dieci anni disegnate le pitture di Raffaello, scolpì poi quelle statue che tutti sanno » (Promis, op. cit. pag. 49).

adattabile ad altre costumanze, e per questo sia facile il franten-derli tostochè si voglia a quelle applicarli? Io non so: so bene, che quando Frezier [1] ha provato potersi coll'autorità degli antichi giustificare ogni follia, espose un utile vero, che però fino adesso ha prodotto poco frutto nei maestri d'architettura.

Tutta l'Italia, dall'Alpe al Faro, dovè nelle sue costruzioni sopportare l'accennato erroneo sistema, e quindi anche Venezia se ne vide contaminata. Lo Scamozzi, per arieggiar Michelangelo, spezzò la severità della linea: il Vittoria, il Campagna, Giulio del Morò, la infardarono di cento risalti e ghiribizzi, ancora tollerabili, finchè essi colle lor mani esperte li lavoravano; i loro discepoli, perduta ogni tradizione del buono stile, avvezzi a trovare il bello nel molto, finirono a ridurre gli edifizii un accozzamento di sregolate fantasie repugnanti allo scopo d'ogni savia architettura. Ma senza pronto ingegno nel disporli, i delirii non guadagnano lunga ammirazione, nè si possono mutar in moda e diventare norma universale. Voleasi un uomo d'agile immaginare, di un sentire fantasticamente pittoresco, perchè anche in Venezia le moltitudini potessero lodare quegli edifizii, nei quali vedeansi disprezzate le vecchie sobrietà dei cinquecentisti; e un tale ingegno comparve nella gentile città anche in questa seconda epoca del barocco, e molto operando, diè il tracollo alla bilancia di già inclinata verso l'errore. Fu questi

BALDASSARE LONGHENA

Figlio di un Melchisedech Longhena, nativo del lago di Como, vide però la luce in Venezia sui primi anni del secolo decimosettimo, óve ancora giovinetto trovò un mecenate efficace nel Duodo, che studiosissimo essendo della architettura, si piacque di togliere il suo protetto all'arte dello scalpellino, e di avviarlo a quella più nobile delle seste. È tradizione egli avesse nella prima età a maestro lo Scamozzi; e in fatti quando si raffrontano alcuni profili di Baldassare con quelli del burbanzoso architetto, la tradizione acquista conferma. Manifestando il Longhena molta perizia nella statica, fu nel 1638 dato ad aiuto di un Marco della Carità, ch'era allora proto della Procuratia de' Supra, e vegliava alla costruzione delle Procuratie nuove ancora da terminarsi a que' giorni. Quando

[1] *La théorie et la pratique de la coupe des pierres, etc.* Paris 1737, tom. 3.

questi nel 40 morì, il Longhena gli venne dalla Signoria surrogato in quell'ufficio ove durò per tutta la lunga sua vita, che perdè ottuagenario nel 1682. Il Moschini ed il dottissimo cav. Cicogna, che raccolsero le notizie biografiche di quest'uomo, ci narrano, come egli fosse di piccola statura ed andasse sempre vestito a nero: poi ci raccontano, esser egli stato di un carattere dolcissimo per nulla presuntuoso del suo sapere, ed inchinevole ad appigliarsi all'altrui parere, quando lo trovasse preferibile al proprio. Fra le altre aveva l'utile docilità, allorchè visitava gli edifizii, che s'andavano alzando coi disegni di lui, di richiedere l'opinione de' capi mastri, e di acconciarvisi di buon animo se la gli paresse migliore della sua; pieghevolezza, a vero dire, singolare in un uomo che nelle opere proprie si mostrò quasi sempre audacissimo sprezzatore d'ogni vincolo imposto dalle classiche convenzioni.

Non è però che nei primi anni della sua carriera, il Longhena si manifestasse avverso a queste convenzioni, come negli ultimi. Le opere prime di lui lasciano vedere un uomo, che rispetta ancora i diritti della linea architettonica, usa gli ordini con qualche temperanza, non piglia il marmo per cera a cui sia permesso dare ogni più stramba forma, non accumula sulle muraglie montagne di goffe sculture, che distruggano ogni riposo, come facevano allora i più.

Numerose sono le fabbriche di questo ingegnoso architetto; ed io qui ne verrò esaminando le principali, non tanto per adempiere il mio dovere di storico, quanto per far conoscere come questo troppo spregiato artista conoscesse l'effetto della linea meglio assai di parecchii lodatissimi cinquecentisti.

LA SALUTE, ch'è forse il primo edifizio di rilevanza, che egli architettasse, attesta quanto fosse nell'arte più addentro di quello paresse al buon Temanza, il quale con troppo avventata sentenza lo disse un semplice squadratore. La Repubblica volle alzato questo gran tempio in rendimento di grazie alla Vergine per aver liberata Venezia da quella fiera peste del 1630, che le tolse oltre sessantamila abitanti. La prima pietra fu posta, secondo il Martinoni, li [1] 25 marzo del 1631 e nel 60 non era ancora compiuta l'opera, tuttochè vi si avesse lavorato di continuo. Non è però da maravigliarsi vi si impiegasse un tempo sì lungo, quando si ponga mente alla vastità di quella mole, una delle più colossali di Venezia e senza

1 *Note alla Venezia descritta del Sansovino* (pag. 278). — Fra gli altri particolari ch'egli narra intorno a questa chiesa dice che nei fondamenti; *vi andarono un milione cento cinquantaseimila e seicento cinquantasette pali fra di rovere, onaro, larice ed altri legnami*: creda chi vuole.

dubbio una delle più solide. Chi cerca le purezze degli edifizii romani non alzi l'occhio al maestoso colosso, nè vi ponga dentro il piede, perchè troverà impresso in ogni angolo un gusto licenzioso nemico ad ogni semplicità; non per altro qui conculcato come nelle altre fabbriche del Longhena. Ma quegli che negli edifizii preferisce il pittoresco al corretto, vuol vedere le linee ben contrastate e disposte con certa magnificenza bizzarra, vi consacri molta attenzione, perchè in nessuna altra delle venete moli troverà tanto appagato il suo gusto. Non vi ha spregiatore dell'arte barocca, il quale non debba confessare esservi, specialmente nello esterno di questo tempio e nella ben girata sua cupola, un che di suntuoso, che invita all'ammirazione. I classici lodano la pianta, perchè la trovano pensata con palladiana saviezza. Io con essi non son d'accordo, perchè in primo luogo non amo nelle chiese le piante circolari od ottagone formate sul circolo. Mi pajono contrarie agli usi del culto cristiano; e ne è prova recente il tempio di S. Francesco di Paola a Napoli, in cui l'architetto non trovò modo a situar bene il pulpito e le sagrestie. Poi è impossibile che in un circolo od in un poliedro s'adattino senza risalti importuni, quei benedetti pilastri e colonne tolte dagli ordini romani, di cui non sanno passarsene gli architetti. Quanta differenza fra il Panteon, e la forma basilicale delle chiese antiche di Roma! Peggio poi se il Panteon avesse un portico interno, il quale come quello della Salute occultasse gli altari, ed impedisse di vedere tutto il popolo raccolto a preghiera. Nulla invita più a devozione anche gli animi più restii alla fede, quanto lo aver sotto gli occhi tutta una moltitudine di preganti che, spinta da un sentimento d'unanime speranza, si prostra umile dinanzi al Dio del perdono.

Nei due poliedri descritti su circoli concentrici, che formano la icnografia della nostra chiesa, la parte più vicina al centro offre otto lati eguali che comprendono altrettante arcate a cui rispondono le descritte nel maggior ottagono. Fra l'uno e l'altro di questi ottagoni gira un portico, che non so perchè il Diedo abbia trovato decoroso e comodo all'edifizio: decoroso no, perchè ingombra la vista e rimpiccolisce la ampiezza della chiesa; comodo meno perchè impaccia ad ogni istante il passo e leva gran parte della luce. Una delle arcate serve alla porta centrale della chiesa, un'altra guida al presbiterio. Le sei rimanenti si sfondano in cappelle che contengono altari, e son poste fra loro in comunicazione a mezzo di un andito, il quale girando anche ai fianchi del presbiterio medesimo, mette in sagrestia.

Lodatissima è la forma icnografica del nominato presbiterio costituito da un quadrato e da due emicicli: e non per altro vien lodata

se non perchè è imitazione di quanto fece Palladio nel Redentore ed in altre chiese: quasi, che non ci potessero essere forme migliori, e l'arte dovesse tutta consistere nell'imitare i così detti grandi modelli. Dietro al presbiterio viene il coro che da quello rimane diviso mercè una doppia arcata a colonne, la quale io non so se produca proprio un magico effetto, come disse il Diedo, ma di certo dà bella apparenza.

Le otto arcate interne che formano il corpo principale del tempio, ricevono la loro decorazione da un ordine di colonne composite di tutto rilievo, che rizzansi su piedistalli e vanno coronate da una trabeazione profilata coi soliti monotoni membri usati dal Palladio e dallo Scamozzi. Ciascheduna di queste arcate ne porta due decorate da un ordinetto di pilastri dorici che circonda il tamburo su cui gira la cupola. E qui i precettisti filosofi a gridare per l'inconveniente del pieno che cade sul vuoto, e del dorico sovrapposto al corintio: come se un arco semicircolare, il quale deve reggere una gran massa di muratura, comparisse inetto a sostentare una esile pilastro. La filosofia venuta dalle regole e schiava di queste, ha fatto dire le gran corbellerie agli insegnanti! [1]

L'ordine secondario di pilastri corintii che porta le imposte delle arcate maggiori, è comune anche a quelle che dividono il portico, le quali essendo più ristrette dell'altre, devono piantare sopra un alto peduccio per non rimanere più basse, la qual cosa riesce all'occhio spiacevolissima.

Ingegnosamente costrutta è la cupola, la quale nello interno s'involta a mezzo cerchio, ed è murata di mattoni, esternamente a catenaria, ed è contesta di legname, con artificiosa semplicità. Consiste in tante centine tagliate pel verso della curva esteriore, disposte equidistanti, e rivolte al centro di essa. Queste centine, che partono dalla base e muovono fin sotto la balaustrata del lanternino, sono unite colà su da forti cunei o biette, introdotte nei lor vani, e assicurate ad una trave orizzontale sostenuta da parecchie aste che si appuntellano contro la sottoposta calotta di mattoni [2].

1 Uno di quelli che più attaccò per questo preteso difetto il Longhena, fu il Visentini nelle sue, il più delle volte, savie Osservazioni al *Trattato degli errori degli architetti di Teofilo Gallaccini* (pag. 68). In questo non posso essere con lui d'accordo, ma ben consento con lui quando rimprovera a questa chiesa le colonne composite ingombrate e quasi strette dalle cornici delle imposte degli archi, i quali vengono sostentati da pilastri d'ordine corintio che girano all'intorno e servono d'ornamento alle sei cappelle comprese entro il giro della chiesa. Inoltre trova a ragione riprovevole la ringhiera pesante e fuori del vivo, e i troppo massicci altari che vanno a ridosso della cornice corintia de' pilastri.

2 Il francese Reymond in un suo ragguaglio diretto all'Istituto nazionale di Francia, estese

Imponente se veduta in particolare da lungi apparisce codesta cupola, e vi aggiungono grandiosità quelle gran volute, che a guisa di contrafforti ne rinfiancano gli angoli del tamburo ottagono. Bella è pure la balaustrata girante per tutti i lati di esso tamburo, giacchè serve quasi di dolce passaggio fra la forma ottaedra di questo e la circolare della cupola. Ciò solo, che al mio avviso non ben concorda col carattere imponente di tanta massa, sono i minori prospetti che s'addossano ai lati esterni, e quello principale, posto nel centro. Negli uni come nell'altro scorgo, quasi direi, una tal qual timidezza di trasmodare, un desiderio di sagrificare al dimenticato altare dell'arte palladiana. Quindi ne viene, che tutti quei prospetti si mostrino freddi e senza rilievo, a confronto della gran mole sollevantesi dietro di essi; e invece quindi di signoreggiare su quella come dovrebbero, vi rimangano compiutamente soggetti. La facciata primaria è una melensa imitazione del Palladio, e consiste in un tetrastilo composito coi soliti piedistalli, che nell'intercolonnio centrale ha la porta, nei laterali nicchie disposte l'una sull'altra. Peggiori assai i piccoli prospetti, perchè formati da quattro pitocchi pilastri, la cui trabeazione ricorre coll'imposta della porta principale. Al di sopra i lunettoni, che dan luce alle cappelle, poi il frontespizio con acroterii e statue: ripetizioni sazievoli di idee antiche, che eseguite come sono da pessimi scalpelli, ristuccano tanto più.

I profili degli ordini sono, come ho detto, tratti per la maggior parte da Palladio e dallo Scamozzi; quelli che propriamente ai cinque ordini non appartengono e possono dirsi decorazioni, appariscono scorrettamente grevi come tutti quelli del matto secolo.

Un fatto, che molto onora l'erudizione del Longhena, o di chi lo consigliò, è il seguente, rilevato per la prima volta da quell'immaginosa mente del Santi, in un suo discorso letto all'Accademia veneta di Belle Arti [1]. La chiesa della Salute è modellata precisamente sulla descrizione che Polifilo ci porge d'un vasto tempio da lui ideato. Codesto tempio, minutamente descritto dallo strano cenobita, è determinato dalla figura circolare e va diviso in otto arcate. Queste ricevono la loro decorazione da un ordine di colonne corintie di tutto rilievo, alzate su piedistalli reggenti il sopraornato che si ritira lungo il campo interposto ad esse.

Queste grandi colonne sostentano anche nel sogno dell'amator

una diligente descrizione di questa cupola, e confrontandola con quella della chiesa degl' Invalidi a Parigi, diede la preferenza alla veneta (v. Memoires de l'Institut National des Sciences et Arts) tom. III. pag. 395.

[1] *Ricordo di fra Francesco Colonna e ragionamento sull'estetica architettonica:* Venezia 1837.

di Polia molte arcate come nella Salute: un eguale ordine corintio sta nelle alette degli otto grandi archi il cui sopraornato determina l'imposta di questi. All'ordine principale succede altra parte, la quale nella nostra chiesa verrebbe a rispondere al tamburo della cupola. Questa poi, così nel modello che nella imitazione, è emisferica. La proporzione del corpo principale vien nell'altezza determinata da Polifilo in due quadri, e tale è pure nella chiesa del Longhena. Non si finirebbe sì presto se piacesse notare qui tutte le corrispondenze fra l'opera inventata dall'erudito Domenicano, e quella eseguita dal licenzioso seicentista. Basti il dire, che persino quei pesanti contrafforti esterni, i quali dal tamburo della cupola della Salute si distendono sui coperti delle ale, sono anch'essi tolti dal romanziere architetto, il quale non solo accenna a così fatti contrafforti, ma descrive anche la regola di eseguire il cartoccio quasi simile a quello della voluta jonica, precisamente come vedesi alla Salute. E il Longhena, che rubava ad un quattrocentista un concetto, non sapeva poi dagli altri quattrocentisti cavare profili ed ornamenti più armonici e più gentili dei suoi. Il Longhena diresse anche la fabbrica del Seminario annesso a questa chiesa, e lo distribuì in molte parti con senno e grandiosità: pregevole è soprattutto la scala, le cui branche risultarono comode, facili all'ascendere, e luminose.

MONUMENTO DEL DOGE DOMENICO MOROSINI (S. Giorgio). Intanto che il Longhena dava opera al grandioso edifizio della Salute, veniva chiamato dai patrizii Morosini ad alzare in S. Giorgio Maggiore un cenotafio a quel Domenico di questa famiglia che morì nel 1155, dopo aver fatto valere la vigoria delle navi venete contro Ruggero di Sicilia. Se le storie contemporanee non lo raccertassero del Longhena, si dovrebbe tenere questo deposito come un concepimento di qualche palladiano, perchè non vi è nessuna delle mattezze peculiari all'età. La composizione mostrasi delle più semplici, vale a dire è costituita da quattro colonne corintie formanti tre intercolonnii, dei quali quello di mezzo porta l'iscrizione ed il busto del Doge, e va chiusa da un frontespizio triangolare, contro l'uso dell'epoca, non spezzato.

Dopo questi due lavori, nessuno più speri trovar temperanza di idee e di forme nel Longhena: egli si lascia vincere dalla foga del secolo, cerca il nuovo sempre a spese del bello e del ragionevole: nè mira più che a sorprendere collo strano e col macchinoso.

PALAZZO PESARO. Ove meglio si scatenò in delirii il nostro architetto, fu in alcuni palazzi di patrizii doviziosissimi. Il capo

lavoro in sì fatto genere è quello della famiglia Pesaro, mole gigantesca, che a dispetto di tutto il suo baroccume, arresta gradevolmente lo sguardo di chiunque trascorra il Gran Canale, e si guadagna meritamente più ammirazione di molte altre, che meglio rispondono alle comode prescrizioni delle regole. Il basamento in cui stanno due gran portoni, destinati all' approdo per acqua, e si contengono due piani, l'uno terreno pegli usi più volgari, l'altro coi soliti mezzanini, va tutto decorato da bugne a punta di diamante, che se forse non danno idea del metodo comune di squadrare le pietre e di adattarle in opera, giovano però a dar aspetto di solida ricchezza a tutto l'edifizio. Peccato, che quelle teste ornanti le serraglie degli archi, sieno soverchiamente grevi rispetto all' armilla dell'arco stesso, difetto, che si rimarca tanto più, per essersi in esse figurato i più goffi ed antipatici mostri, che vedere si possano, con certe boccacce a sghembo da mettere spavento ai bambini.

Robusta e nobile mostrasi la cornice modiglionata di questo basamento, la quale sopporta per la larghezza del suo aggetto un poggiolo continuo assai comodo per tutte le finestre della facciata nel piano nobile. Codesto piano va decorato da colonne joniche binate così negli angoli come nel secondo intercolonnio laterale, isolate poi negli altri. Le sette colossali finestre, che s'aprono fra gli intercolonnii sono arcate, e portano, in luogo di serraglie, elmi piumati in cui lo scultore cacciò ornamenti barocchi a ribocco; intemperanza qui tanto più dannosa, perchè rappiccinisce la colonna. Il secondo ordine, ch' è composito, ha la stessa disposizione di colonne e di finestre: solo, invece del poggiolo continuo, porta davanzali a balaustri per ogni finestra. Il cornicione coronante la fabbrica, è quasi la metà dell' ordine, nè per questo apparisce pesante, perchè con bella avvertenza tutto il maggiore rialzo fu dato al fregio, in cui l' industre artefice collocò mensole in piedi, le quali assai acconciamente reggono la cornice molto sporgente. Quanto bello non sarebbe riuscito codesto cornicione se con più gentilezza si fossero profilate quelle ben ideate mensole, e se inopportune teste non risaltassero su ciascuna d'esse! Ma allora gli architetti, considerando monotona ogni linea semplice, la caricavano d'ornamenti: volevano ad ogni costo movimento ed effetto.

PALAZZO REZZONICO (**Canal Grande**). Nè il movimento e lo effetto mancano neppure al palazzo Rezzonico che il Longhena eresse soltanto fino al secondo ordine, essendosi aggiunto il terzo dal Massari. Qui la parte veramente pregevole è il basamento, il cui ordine dorico a bugne è pensato da maestro. Il capitello, tolto, per

quanto mi pare, da quello del Vignola, fa un bellissimo vedere sovrapposto al robusto scapo bugnato della colonna: ed una stupenda proporzione offrono anche i tre intercolonnii del centro. Ma forse il pregio principale di questo basamento sta nella cornice architravata, che vi corre sopra. A me piace assai più codesto partito, che non quello di porre sopra gli ordini inferiori gli interi cornicioni, i quali oltre d' imbarazzare la costruzione interna, perchè più alti della grossezza reale degli impalchi, portano alla vista il grave inconveniente di far comparire troppo grevi le divisioni trasversali. L'ordine superiore jonico di brutto profilo, ha come nel palazzo Pesaro sette finestroni arcati fra i suoi intercolonnii, i quali si potrebbero anche lodare, se i ripieni non fossero oppressi da sculture soverchiamente pesanti. Magnifico e veramente regio apparisce l'atrio di questo palazzo, e con pomposa grandiosità distribuite le stanze e la scala.

PALAZZO CAPOVILLA (**Canal Grande**). È opera del Longhena anche quello Capovilla poco discosto dal Fondaco dei Turchi, ma qui, per dir vero, non brilla gran fatto l'immaginosa sua sesta, e gli ornamenti manifestano un gusto, se mi è lecita la parola, così piomboso, da non essere possibile gettarvi su l' occhio senza ritrarlo disgustato. Disposto nella sua fronte senza euritmia ed appena con simmetria, non lascia vedere il compasso d' un architetto se non nel piano nobile, in cui si schierano sette finestre ad ordine corintio, cinque delle quali traricche di ornamenti. Ma che sorta di ornamenti? Frontoni spezzati, cartocci, arcigogoli, pilastri secchi, stecchiti, stemmi contornati da goffe volute; in fine una congerie di forme sgarbate, che rivelano l' uomo mirante solo a guadagnare l'attenzione a furia di bizzarrie.

PALAZZO GIUSTINIAN LOLIN (**Canal Grande**). Di tante chimeriche stravaganze pare si pentisse il Longhena, quando murò il palazzo Giustinian Lolin, ove di certo non vi sono bellezze, ma almeno non trionfano le goffaggini. La parte di centro dei tre piani è decorata da quegli eterni tre ordini, il basamento è bugnato, le finestre arcate. Non volute, non acutangoli, non risalti: una magra facciata infine che potrebbe tenersi come fattura di un freddo scamozziano, il cui stile molto da vicino ricorda.

Furono architettati dal Longhena, ed il palazzo Da Lezze alla Misericordia, e quello Widmann a S. Canciano, ma non presentando essi particolarità degne di nota, stimo inutile fermarvi sopra la considerazione.

SCALA DEL CONVENTO DI S. GIORGIO. Il Longhena, valentissimo nel disporre con magnificenza gli appartamenti de' suoi

palazzi, sapeva poi immaginare con ingegnosa grandiosità le scale, quasi sempre da lui girate con comode branche, e provvedute di molta luce; in questo ben più valente de' suoi predecessori che architettavano troppo spesso scale disagiate ed oscure. Bella prova di questa sua abilità è lo scalone veramente suntuoso e comodo che alzò pel convento dei monaci di S. Giorgio. Se non fosse ricinto da que' suoi perversi ornati, potrebbe tenersi per uno dei più belli di Venezia, così si rimane uno dei meglio distribuiti di certo.

Molto più che nelle costruzioni civili il Longhena lavorò nelle sacre, perchè non v' ha quasi chiesa murata in quell' epoca in cui egli non éntrasse.

ALTARE DI S. FRANCESCO DELLA VIGNA. In S. Francesco della Vigna è suo il macchinoso altare maggiore alzato l' anno 1649. Le otto colonne striate corintie, che reggono nel mezzo un arco, nei fianchi due ali d' attico, non possono dirsi mal disposte, ma è barbaro il modo con cui fu conficcato un frontespizio arcato dentro ad uno triangolare, più barbaro quell' incavo girante in senso opposto dell' arco, da cui strambamente va spezzata la cornice del frontone curvo. Tanto quegli architetti barocchi sentivano il bisogno di rompere i frontoni, che se non avevano il destro di secondare tal vezzo nelle pendenze superiori, li squarciavano nella cornice da cui dovrebbero essere sostenuti.

ALTARE A S. PIETRO DI CASTELLO. Architettò anche l'altar maggiore a S. Pietro di Castello, e vi sfoggiò quelle sue licenziose linee, che tolgono l' augusta espressione necessaria al sito ove si operano le più splendide funzioni della chiesa. È un grande accumulamento di basamenti e di piedistalli, che risaltano senza riposo gli uni sugli altri, quasi simili a genti che s' abbaruffassero insieme. Aggiungono confusione e scompostezza le molte sculture, di che lo caricò il bolognese Clemente Moli, sculture che attestano il servile imitator del Bernini, buono solo a riprodurne i difetti, inabile a raggiungerne la feconda scioltezza, e la agilità del magistrale scalpello.

Per questa stessa chiesa di S. Pietro inventò il Longhena una cappella, ch' è tutto quanto di più arrovesciato immaginasse mai l' arte corrotta: non v' è un riposo, non una retta, tutto ondeggia come mare in burrasca. Davvero che qui l' Hogart sarebbe andato in estasi, egli che solo nella linea serpeggiante sapea trovare la grazia. Perchè poi qui il barocco toccasse il vertice delle follie, il Longhena la fece ornare con certi bassorilievi e statue di un malaugurato scultore, di nome Michele Ungaro, il quale tormentò il

marmo da vero Unno. Egli vi rappresentò certe cerimonie allusive al ricevimento del cappello cardinalizio, che avea ottenuto da Paolo V il cardinal Vendramino; poi vi cacciò figure simboliche di Virtù, che mettono ira a guardarle; per ultimo accatastò certi angeli fuor d'insieme, che dovrebbero sostenere una croce; e sotto, per aggiungervi eleganza, vi sdrajò uno scheletro schifosissimo. E allora queste nefandità si tolleravano e si plaudivano! tanto la dimenticanza dei buoni principii potea condurre le menti all'errore: tanto gli architetti coll'accettare così fatte sculture, mostravano d'avere smarrito il senso comune.

L'OSPEDALETTO. E il senso comune offendevasi egualmente dal Longhena anche nella facciata dell'Ospedaletto, che qui dicontro do incisa, solo perchè si veda fin dove può giungere l'arte quando si propone ad unico scopo il capriccio, e la stranezza. Qui barbari pilastri jonici, che soltanto pel goffo lor capitello possono giudicarsi pertinenti a quest'ordine: qui nel piano superiore facchini in triviali movenze, che reggono un cornicione tutto risalti, e chiudono ai lati pesantissime finestre, nel mezzo un magro busto di quel disgraziato Bartolommeo Cornioni, che spese sì miseramente il suo denaro in questo trabocco di peggio, che matte fantasticaggini.

S. GIUSTINA. Men barbara, ma non più bella è la ancor sussistente facciata della ex chiesa di S. Giustina, che il Longhena ideava per commissione della famiglia Soranzo nel 1640. Infatti i busti di Giovanni, Girolamo, e Francesco Soranzo si veggono sull'attico rigoglioso di fregiature e riquadri, quale bisognava aspettarselo dall'intemperante architetto. La disposizione n'è semplice, perchè consta di quattro colonne composite poste sopra piedistallo, le quali racchiudono nell'intercolonnio di centro una porta. L'attico accennato corona l'insieme, formante allo incirca le proporzioni d'un quadrato. Ma che vale semplicità di pensiero per un artista barocco? Lasciatelo fare e vi ridurrà il Partenone un magazzino da rigattiere, rinzeppato da tutti quanti i contorcimenti che possano venir in capo ad un guasto cervello. E così appunto fece il Longhena di questa povera facciata, caricandola di que' suoi fregi convulsi. In onta a ciò non tralasci il viaggiatore di visitare questo avanzo d'arte licenziosa, se non per ammirarvi bellezze, almeno per ripensare alla grandezza ed alla pietà della estinta Repubblica, la quale volea, che nel giorno di S. Giustina si portasse ogni anno il Doge e la Signoria a questa chiesa, a fine di celebrare con sacri riti l'anniversario della vittoria ottenuta alle Curzolari nel dì della santa. In quell'occasione il Doge regalava tutte le monache



L' Ospedaletto.

dell'annesso convento con altrettante di quelle monete dette *Giustine*, che Venezia repubblicana avea fatto coniare in memoria della insigne battaglia con cui fu salvo lo Stato, e forse tutta Italia dai gravi danni che i Turchi le minacciavano. Così l'energia generosa degli avi avesse durato nei tardi nepoti, che a ben altri e più fatali danni avrebbe posto riparo Venezia.

INTERNO DEGLI SCALZI. Convulsioni ve ne hanno a dovizia anche nello interno della chiesa degli Scalzi, dalla pietà de' fedeli commesso al Longhena, il quale lo cominciò nel 1649 e lo finì nell'89; ma gli errori si rinvengono piuttosto nei particolari che nello insieme, il quale apparisce semplice e bene ideato. Consta esso di una sola nave con cappelle sfondate, di cui le due centrali profondandosi più, danno aspetto come di due braccia di croce. In faccia alla porta si distende la cappella maggiore, racchiudente un altare ch'è forse il maggior delirio architettonico che mai siasi inventato. La Dio mercè, non è opera del Longhena, ma di quel P. Giuseppe Pozzo Carmelitano Scalzo, che avea imparato dal suo troppo famoso fratello Gesuita a torcere, quasi fossero vinchii, le colonne ed i cornicioni. Se la pianta di questa chiesa per altro lascia tranquillo l'occhio, gli alzati fanno ogni possibile per dargli le più vive impressioni. Ad ogni momento saltano fuori fette di pilastri e di capitelli, in ogni angolo pezzi di cornice, che pare giochino a gatta cieca. Poi tutte le famiglie delle volute e de' ricci, riquadri contro riquadri, spigoli sopra spigoli; un pandemonio in fine architettonico, che pare impossibile possa venir in capo di chi ha l'uso della ragione.

Non vi ha dubbiezza che questo bizzarro combinamento di marmi non abbia a dirsi contrario al bello artistico, in particolare quando piaccia considerarlo rispetto alla severa ragione architettonica, la quale rifiuta l'ornamento inutile e si ribella alle sregolatezze, atte a sviare l'osservatore dallo scopo per cui furono alzati gli edifizii. In mezzo a questo per altro, i marmi finti e veri industremente combinati insieme, le profuse dorature, la luce che scende ben distribuita dall'alto, i vaghi e trasparenti freschi del Tiepolo che legano in modo sì armonico le svariatissime tinte che ne risultano, formano un complesso così fastoso e così ricco ad un tempo, che è forza spanda nell'animo un che di indefinibilmente gajo. Ma è questo poi lo scopo vero dell'arte religiosa? oh! no di certo; perchè essa deve portare a severe sublimità il pensiero dell'uomo, non buttarlo in quella specie di allettamenti giocosi che più presto parlano ai sensi che non allo spirito, e persuadono a volere quelli più contenti di questo.

A proposito di questa corrotta chiesa, espresse assennatissime riflessioni il Visentini nelle Osservazioni al Trattato del Gallaccini: « La Casa di Dio, dic'egli, dovrebbe essere composta in modo che conciliasse devozione e compunzione e non movesse mai a curiosità, ed eccitasse sviamento colle bizzarrie smorfiose introdotte, come veggiamo in questa chiesa dei PP. Carmelitani Scalzi più che in ogni altra. In fatti non può essere più sconcia, sgarbata ed impropria. Si osservi che ella è piena dall'alto al basso di ricchi marmi, parte veri e parte finti, tutta ingombrata da idee fantastiche e da scena, frammischiate con oro e pitture varie: tutto per far comparsa ricca e pomposa; ma priva e spoglia affatto del vero suo decoro perchè esser dovrebbe pura, solida, semplice ed eccitante venerazione. Chi non conosce quanto espongo, è nudo affatto d'intelligenza e si accorda collo stile corrotto, approvato da coloro cui piace l'attillatura e il fasto scenico, credendo questo essere il vero e il buono » [1].

Alcune Guide attribuiscono al Longhena le facciate così di S. Salvadore come della vicina scuola di S. Teodoro; altre le dicono del Salvi. Ignoro quali documenti favoreggino l'una o l'altra opinione; ma se dovessi giudicare dallo stile delle modanature, e da certo disgregamento che vi è fra le parti, il quale annunzia povertà di immaginazione ed impaccio nell'estrinsecare il concetto, le stimerei del Salvi.

MONUMENTO PESARO (**ai Frari**). Se il Longhena si lasciava correre a stranezze ghiribizzose nelle chiese, non scioglieva meno il freno alla sua vivace fantasia quando era chiamato ad alzare suntuosi monumenti sepolcrali pei gran signori. Dispositore allora del molto denaro di ricchissime famiglie, non v'era freneticchezza che non gli piacesse porre ad effetto. E ne è prova irrecusabile il monumento sepolcrale del doge Giovanni Pesaro eseguito nel 1669.

Uno forse dei più goffi delirii del Longhena e dell'età misera in cui egli viveva, era quello di usar le cariatidi negli edifizii anche di grave stile; anzi di abusarne a segno da farle diventare parte essenzialissima di quelli. Abbiamo già veduto come egli non si vergognasse di prodigarle sulla fronte d'una chiesa; lo vedremo adesso adoperarle in un'opera funerale, che è una delle più ricche quanto delle più scorrette di Venezia, ma però così grandiosa nelle sue linee, e nelle sue masse, da meritar forse più indulgenza di certe grettezze d'oggi giorno.

1 Visentini, op. cit. p. 87.

Morto Giovanni Pesaro nel 1659, dopo un anno e cinque mesi di Dogado, la famiglia volle onorarne le compiante ceneri con un monumento il più splendido che fino allora si fosse veduto in Venezia. E ne avea ragione, perchè pochi fra i veneziani patrizii potevano meglio meritare riconoscente affetto da' posteri, di cotesto doge, cittadino e magistrato fra quanti ne erano allora prezioso, perchè la desterità acquistata nel frequente consorzio delle estere corti, e nel difficile maneggio di dilicate missioni, rivolse a vantaggio della sua Venezia; la eloquente parola adoperò a persuadere i patrizii ad onorevoli rifiuti verso la Porta ottomana proponitrice di ignominiosa pace, e l'oro venutogli dal pingue censo domestico offeriva allo Stato per continuare quella guerra, la quale conservò alla Repubblica il minacciato regno di Candia.

Fortunata Venezia se in ogni età avesse avuti nelle sedi prime del reggimento uomini simili a questo Giovanni, od a quell'ultimo suo nipote, che dopo aver indarno tuonato parole di coraggiosa fermezza, abbandonò volontario, patria, amici, parenti, splendore di future dignità, per piangere in libera terra, liberamente la caduta Venezia! Così la pietà de' superstiti si ricordasse di porre fra le travolte cariatidi del Longhena, in mano ai due scheletri quivi effigiati, quasi a simbolo di ben più dura morte, che non quella dell'uomo, il nome di Francesco Pesaro congiunto all'onorevole dell'avo suo, che allora, se non agli occhi dell'artista, almeno all'animo del cittadino amoroso, il monumento de' Frari



sarebbe uno de' più venerabili e de'più diletti dell'antica regina dell'Adriatico: e una sola memore lagrima, che fosse versata a ricordanza dei due generosi uniti colà, sarebbe anche ai più sfiduciati, speranza.

Piuttosto che dilungarmi a minutamente descrivere quest'opera, straccarica di complicatissimi ornamenti, ho preferito darla incisa (vedi pag. 423), anche perchè serve a far compiutamente conoscere il carattere dell'arte corrotta a Venezia.

MONUMENTO PARUTA (**allo Spirito Santo**). Non mi pare improbabile sia disegno del Longhena anche il magnifico mausoleo, che ricopre la facciata interna nella chiesa dello Spirito Santo, e dove stanno sepolti tre personaggi della famiglia Paruta, fra quali è quel Paolo che fu uno dei più esatti ed onesti storici, che si avesse Venezia. Questo monumento, ch'è senza dubbio posteriore al 1629, perchè Marco qui tumulato morì in quell'anno, presenta il partito tanto frequente all'architettura mortuaria di quella età; vale a dire, veggonsi quattro gran colonne corintie sopra piedistalli farsi ornamento alla porta della chiesa e andar chiuse da un frontespizio triangolare. L'arca col busto di Paolo, morto nel 1598, è posta sulla trabeazione della porta stessa e ne spezza il frontone; quelle degli altri due, stanno negli intercolonni laterali. Ribocco di drappelloni e di cartelle non manca, perchè ogni opera d'allora teneasi pitocca senza quelle gemme, ma nella linea generale v'ha un certo che di grande, e nelle divisioni sono così ben serbate la masse, da far manifesto come l'autore di quella colossale opera avesse, in mezzo a tutta la sua corruzione, la potenza d'un artista ingegnoso.

GIUSEPPE BENONI

Seguitò la maniera meno traviata del Longhena e in certa guisa anche la appurò, un Giuseppe Benoni, che nel 1682 architettava la Dogana della Salute, vasta mole, che pittorescamente compie quella incantevole parte di Venezia, la quale prospetta la riva degli Schiavoni, le isole di S. Giorgio e della Giudecca, e fa di sè ammaliatrice apparenza a chi giunge nella deliziosa città, per le vie del mare.

LA DOGANA (**alla Salute**). La pianta occupa l'area d'un cono troncato nella sua punta. La parte più ristretta è formata da tre logge a colonne binate, che coronano il mezzo ed i due fianchi del prospetto. La centrale dà ingresso al vestibolo e ad altri luoghi destinati agli uflicii. Di là il fabbricato s'allarga sino a ritrovare la

base del triangolo, e si spartisce in varii magazzini, che hanno differenti ingressi per le arcate dei lati. Sopra le tre logge corrono terrazzini, e nel mezzo sollevasi un dado a maniera di torre, da cui parte altro dado sul quale due atlanti inginocchiati sobbarcano un globo a cui è girevole anemoscopio una statua della Fortuna. Tutto questo non è di certo trattato con quella seria correzione, che vorrebbero i maestri; ma v'è un movimento nella linea, un grandioso nella massa, che ricrea l'occhio e porta la mente a pensare le grandezze della Venezia caduta, e i venti, che volsero in cento guise quel versatile simulacro. Se in questo edifizio gli innamorati delle regole trovano licenze per essi imperdonabili, non possono per altro rimproverare nessuno di quei trabalzi per cui delirava il secolo bizzarro. Qui non cornici a sghembo, non frontespizii rotti, non pilastri a fette, non cartocci, non ricci: l'ossatura della fabbrica cammina regolare, e solo nella proporzione dell'ordine si scorge l'uomo, che non vuol ceppi ai piedi. Nè qui, ad esser sincero, mi pajono spezzati ragionevolmente que' ceppi. Per esempio, a me bello non pare l'essersi alzata sino agli otto diametri una colonna dorica, che si voleva espressione di un edifizio severo: meno mi pare lodevole lo averne interrotto il fusto con cerchii risaltati a distanza: meglio era bugnarla sullo stile del Sammicheli. La trabeazione poi così liscia com'è, comparisce fredda e non aiuta l'austerità cui l'artefice qui mirava. A codesto pensiero s'oppongono anche le arcate troppo lunghe in confronto della loro larghezza. Ma avvertite queste leggere mende, si dovranno poi lodare, e le bugne degli archi benissimo scompartite, e il profilo della porta superiore del dado, veramente sammichelesco, e quel sopraornato a teschi di cavallo che acquista un carattere di nobile grandiosità pel forte aggetto dei mensoloni da cui è formato: solo non mi piacciono i teschi di cavallo applicati a fabbrica d'uso intieramente marittimo, ove cavalli non possono entrar mai. E non c'erano i delfini, gli ippocampi, i nautili navigatori, che avrebbero offerto ornamenti più simbolicamente accomodati? Non sempre le decorazioni degli edifizii possono farsi significazione dell'uso loro, ma lo adoperare quelle che direttamente a questo uso s'oppongono mi par colpa grave, e da gravemente rimproverarsi, tanto più che non è neppure adesso fra le dimenticate.

Il cav. Francesco Lazzari, che in accurato libretto raccolse le notizie che gli fu dato rinvenire intorno a questo Benoni, potè trarre da alcuni documenti della Procuratia De Supra, i quali conservansi dalla Fabbriceria della basilica di S. Marco, molti particolari relativi a questa dogana. Da quelli rilevò, come prima del Benoni ne fosse

stato commesso il disegno al Longhena, allora proto della stessa Procuratia. Pare, che questi presentasse successivamente due disegni, ma nessuno soddisfacendo, fu assoggettata la cosa alla decisione del Consiglio, il quale nel 29 agosto del 1676 deliberò di impegnare la prudenza dei Procuratori ad allogare ad altri architetti altri progetti per la detta facciata.

A così bella gara furono invitati Andrea Cominelli, Giuseppe Sardi, ed il nostro Benoni. Ma quest' ultimo tanto prevalse agli altri col suo disegno, che fu fermato di eseguirlo, tuttochè la spesa eccedesse di lunga mano quella fissata dal Longhena e dagli altri due.

Ci fa anche sapere il diligente Lazzari, come per abbellire di più il nuovo edifizio avesse il Benoni voluto collocare sugli speroni, posti ai quattro angoli della cima, altrettante statue sedute; ma dispiacendo queste per la sgarbata loro positura, furono levate dal sito appena vi vennero collocate. Allora l'architetto propose di surrogare alle statue quattro tritoni: ma provati lassù in modello, neppur questi diedero un buon effetto. Egli voleva pure distruggere le merlature adottate dal Longhena lungo i prospetti dei magazzini, per continuare, quasi a maniera d' attico, quei medesimi parapetti, che ricingono le terrazze.

Chi non crederebbe, che dopo aver meritate sì onorevoli preferenze il Benoni, dopo aver ottenuto per la nuova fabbrica l'approvazione universale, non dovesse esserne condegnamente retribuito? Eppure dalle stesse scritture di lui, riportateci dal Lazzari, rileviamo, come dopo tante fatiche e spese incontrate pei modelli e per la erezione dello edifizio, non avesse ottenuto compenso nessuno. Ripetute da lui più volte le querele e le inchieste ai Procuratori per tanta dimenticanza, finalmente dopo cinque anni da che prestava l' opera sua, gli fu assegnato a titolo di ricognizione, la misera somma di ducati 200, imponendogli di allestire il proposto modello pei tritoni, e di esporre il suo parere intorno alla continuazione dei prospetti dei magazzini annessi alla fabbrica.

FACCIATA DI S. BASSO. L'erudito signor Zanotto in una giudiziosa nota alla illustrazione della facciata della chiesa di S. Basso stesa dal Selva per le Fabbriche di Venezia [1], opina ch' essa sia stata eretta sui disegni del nostro Benoni. Egli osserva assennatamente, che essendosi cominciata a ricostruire la chiesa predetta dopo il grave incendio da cui fu distrutta nel 1670, non vi era allora in Venezia un architetto migliore del nostro Benoni; giacchè il Longhena, fatto vecchissimo, dovea aver bisogno di riposo. Egli poi trova

1 Tom. I. pag. 89.

a diritto la conferma di questa sua congettura, nella maniera di disporre le masse e tutta la composizione, la quale d'assai si raccosta a quella usata dal Benoni nella ricordata Dogana della Salute.

Codesta facciata non rispondeva alla fronte della chiesa; sì bene ad uno dei lati, quindi non è a maravigliarsi se vi manca la porta centrale. Una delle due esistenti introduceva alla sagrestia, l'altra ad un atrio, che poi guidava alla chiesa. Il Selva, vedendo condotto sulle norme palladiane l'ordine corintio, l'attico e la trabeazione, si indusse a lodare codesto prospetto, sebbene a mio parere meriti poca considerazione, per essere non altro che un concetto comune condotto con quelle solite leggi degli intercolonnii colle quali si murarono e si vanno murando tante insignificanti fabbriche. Anch'egli per altro rimprovera le parti interposte alle colonne, le quali non sono esenti da quel tritume, che ingoffì miseramente l'architettura nello avanzarsi del secolo decimosettimo.

GIUSEPPE SARDI

Competitore al Longhena fu il Sardi, ma per altro assai inferiore a lui di ingegno, giacchè il primo comparisce pittoresco sempre nelle sue fabbriche, e costui invece ci fa ad evidenza conoscere come la licenziosa libertà dei tempi non gli inspirasse mai un di quei trovati felici che si fanno perdonare sino gli errori. Ebbe però continuamente così prospera la fortuna, che fu chiamato ad architettare in Venezia le più dispendiose e più appariscenti facciate di molte chiese rimaste incompiute.

FACCIATA DELLA CHIESA DELL'OSPEDALE. È sua quella del tempio annesso all'Ospedale di S. Lazzaro, alzata nel 1673 coi denari di certo Galli, negoziante, che disponeva le pingui sue ricchezze per regalare alla patria spaventevoli baroccumi. L'ordinanza è quasi la stessa tenuta dal Palladio per le fronti delle sue chiese in Venezia, cioè quattro colonne composite rizzate su piedistalli e coronate da un frontespizio. Ma in quale misero modo non è poi trattato quel concetto? Profili goffi, ricorrenze sagrificate, una portaccia con un frontespizio spezzato, che mette collera per le odiose sue linee, in fine licenze senza una scintilla di gusto e di giudizio.

S. TEODORO. Quello stesso Jacopo Galli, che avea fatto alzare col suo la predetta facciata, destinato com'era a spender male i suoi denari, affidò al Sardi anche quella di S. Teodoro, assegnando a tal fine niente meno di 30,000 ducati. Il Sardi fece anche qui, quel che

sapeva, e quindi fece male, perchè ne sapeva poco. Il prospetto di S. Teodoro riuscì una misera barocccheria, a cui manca, per giunta, quel movimento di linee, il quale fa talvolta gradite le architetture licenziose.

FACCIATA DI S. SALVATORE. Bisogna proprio dire, che il citato negoziante Galli avesse la borsa inesauribile come la devozione, giacchè egli assegnò altri ducati 50,000 per far erigere al Salvi la facciata della chiesa di S. Salvatore, che ancora mancava. E il Salvi operò, come il solito, da suo pari: architettò un grande ordine composito su inopportuni piedistalli, e lo caricò d'un pesantissimo attico, sul quale accatastò una scomposta congerie di risalti e di frastagli in perfetta antitesi colla interna semplicità del tempio.

FACCIATA DEGLI SCALZI. I citati concetti del Sardi, quantunque scorretti, possono però dirsi castigati a paragone del prospetto degli Scalzi ch' egli rizzò coi denari di un Girolamo Cavazza, anche egli, al paro del Grassi, generoso mecenate di sacre opere. Le colonne binate, i frastagli, i bitorzoli, i risalti, le statue, sono in sì gran copia che ci vorrebbe un volume a descriverle tutte; e descritte non farebbero, che persuadere per una via analitica, ciò che sinteticamente ognuno ravvisa, vale a dire, che questa facciata è un misero concetto, il quale non presenta altro pregio fuor che quello di una certa ricchezza sfarzosa, accresciuta d'assai dalla materia con cui fu eseguito. Le colonne son tutte di marmo greco, e di buoni marmi pur sono gli ornamenti accessorii. Quanto prezioso materiale miseramente sprecato!

CHIESA DI S. MARIA ZOBENIGO. Rinzeppata di tutti gli antipatici delirii del Sardi si mostra pure la chiesa di S. Maria del Giglio, detta volgarmente Zobenigo, dalla famiglia che in antico la fondò. Ridotta rovinosa, nel 1680 venne dalle fondamenta riedificata dal parroco Lodovico Baratti, che vi consecrò gran parte delle proprie rendite, ed ebbe ingenti somme dai parrocchiani. È un quadrilungo gravato dai soliti cartellami e rabeschi goffi, gemme del secolo. Ma assai peggiore è l'esterno costrutto coi denari della famiglia Barbaro (furono spesi 30,000 ducati), cinque individui della quale si vedono ancora in gran parruccone nelle nicchie di quella detestabile facciata. È dessa un complesso così ridicolo, che ripugna il parlarne: basti il dire, che non parendo sufficienti all'architetto le solite diavolerie di moda, volle scolpite sui piedistalli delle colonne le piante topografiche della città di Roma, di Candia, di Padova, di Corfù, di Spalatro e di Pavia. Che bella decorazione! E a qual fine? sicuramente per ricordare le ambascerie e le residenze

di quegli Eccellentissimi Barbaro, congegnati in eroica positura a far mirabile mostra delle loro scogliose drapperie, le quali stanno in istupendo accordo coi ricci, coi lenzuoli, cogli stemmi, colle cariatidi e cogli angeli sparsi per tutto, ed eseguiti da tali Prassiteli, cui adesso appena si affiderebbero gli stipiti di una porta comune.

Per dovere di storico citerò come opere di questo architetto, ed un altare ai Frari, ed un tabernacolo a S. Pantaleone, ed il palazzo Savorgnan, ora Galvagna in Canal regio, e il deposito sepolcrale a S. Maria dell'Orto di quel Cavazza, che buttava tanto oro nella facciata degli Scalzi, e finalmente il monumento nella chiesa dell'Ospedale consecrato alle ceneri di quell'Alvise Mocenigo, che tanto si segnalò contro i Turchi nell'acque di Paros, e morì in Candia nel 1654. Mi dispenso dal commentar tutti questi informi accumulamenti di errori, perchè dovrei ripetere il già detto, e lamentare una volta di più tanta preziosa pietra male impiegata.

Se questo Sardi nella estetica architettonica era, senza dubbiezze, un barbaro, pare molto valesse nella statica, perchè sappiamo da una iscrizione ampollosa infissa nel campanile dei Carmini, come nel 1688, essendo quello inclinato, egli lo raddrizzasse con ingegnoso e plaudito artificio. Questo architetto morì nel 1699, e fu sepolto nella stessa chiesa dei Carmini.

ALTRI ARCHITETTI DI MINOR CONTO

Gli altri architetti contemporanei, o di poco posteriori al Sardi, che ancor mi restano da nominare, gli rimasero inferiori in merito, la qual cosa è già dire che valevano poco assai. Io spero quindi di guadagnarmi i ringraziamenti del mio lettore se mi farò soltanto ad accennare i loro lavori, fermandomi su d'essi il meno possibile. Non c'è nulla da guadagnare a toccar panni sudici.

MATTEO CARNERO

MONUMENTO ERIZZO. Questo Carnero, che era anche statuario, architettò e scolpì per la chiesa di S. Martino il magnifico monumento, che il doge Francesco Erizzo, essendo ancora in vita, bramò eretto alle sue ceneri nel 1633. Nel mezzo v'è la statua, fattura dello stesso Carnero, la quale si sta seduta nell'atto di accettare le suppliche; bizzarria buona ad attestare, più che il cattivo gusto dello artefice, la smodata ambizione del commettente.

Il Carnero inventava pure l'altare maggiore grandioso di S. Giovanni e Paolo, e lo riempiva di sculture di sua mano, secondo il solito, barbare. Le Guide lo dicono uno dei più magnifici della città, potrebbero chiamarlo anche uno dei più grevi; sebbene abbia meno frastagli di molte architetture contemporanee. Fu cominciato nel 1619.

FRANCESCO CONTINI

Intorno a questo tempo fu architetto non affatto spregevole un Francesco Contini, che nel 1618 gettava i fondamenti della chiesa dell'Arcangelo Raffaello, opera, a dir vero, insignificante, ma almeno non gravata da pazze fantasticherie.

Migliore è la Madonna del Pianto, ch'egli costruiva nel 1649 e foggiava, non senza qualche eleganza, di figura ottagona con quattro lati maggiori e quattro minori, ne' quali poneva cappelle sfondate per contenere gli altari e la porta. Pare, che il Temanza guardasse a questo concetto quando inventò la Maddalena.

ALESSANDRO TREMIGNAN

S. MOISÈ. L'onore di essere studiato ne'suoi concepimenti non lo ebbe di certo quel Tremignan, che persuadeva la famiglia Fini a dilapidare quasi tutto il suo patrimonio, per erigere sul disegno di lui la facciata della chiesa di S. Moisè, culmine d'ogni architettonica follia, sregolatezza di una meschina mente a cui manca l'ingegno della distribuzione e dell'armonia nelle parti. Questa infelice costruzione, condotta a fine nel 1688, è resa ancora più detestabile dalle sconce sculture esterne, e da quelle moltissime che formano l'altar maggiore, invenzione anch'esso del Tremignan, ma eseguito da certo Arrigo Marengo, ch'era uno de' più ignoranti artefici fra quanti ne sieno mai stati.

Del prenominato architetto credesi pure il palazzo Fini sul Gran Canale che, sebbene non bello, a me pare per altro troppo ragionevole, per tenerlo immaginato da un uomo, al quale la ragione ed il senso comune fallirono di continuo.

GIOVANNI GRASSI

INTERNO DI S. EUSTACHIO. Nel 1678 costui architettava lo interno della chiesa di S. Eustachio, tentando alla sua maniera di accostarsi al fare palladiano. È dessa ad una sola nave con sei cappelle decorate di un ordine composito cacciato, già si intende, su alti piedestalli. L'altar maggiore ch'è corintio, ha i risalti consueti dell'epoca, ma il frontespizio per miracolo non è rotto. Il tabernacolo sottoposto mostrasi però barbaro al solito. Sono corintii anche gli altri altari, e bisogna dirlo, lodevolissimi per le lor proporzioni e senza importuni risalti: in particolare i sopraornati ed i capitelli loro si possono chiamare eleganti.

L'arte, salve poche eccezioni, rifuggendo sempre più da ogni saviezza e regolarità, finì a non proporsi altro esemplare che le mattezze di quello sconvolto cervello del Borromini, il quale a Roma avea avuto per più che trent'anni una voga straordinaria, trattando la pietra come fosse materia da foggiare capricciose ed effimere decorazioni. Chi più di tutti valse in Venezia ad introdurre le stramberie di quell'artista, pazzo tanto che finì da pazzo i suoi giorni, trapassandosi da parte a parte con una spada, fu il

PADRE GIUSEPPE POZZO
(Carmelitano Scalzo)

Egli era fratello al famoso P. Andrea, insigne Gesuita, che dalle pentole era salito all'alto grado di artista universale [1]: egli pittore storico, egli prospettivo famoso, egli architetto: ed in ogni ramo, quanto abile per abbondosa feracità d'ingegno, altrettanto sfrenato. Il fratello suo, da lui forse imparò quella che allor chiamavasi architettura, e se nol raggiunse nella feconda varietà delle composizioni, lo emulò, e quasi oserei dire, talvolta lo superò nell'errore. Codesto provano ad evidenza le due grandiose opere da lui lasciate in Venezia una nella chiesa del suo Ordine, l'altra in quella dei Gesuiti.

ALTAR MAGGIORE (agli Scalzi), il più sontuoso forse per marmi preziosi che venisse alzato dopo quello di S. Ignazio al Gesù

1 Narra il Milizia che egli facesse il cuoco nel Collegio romano, ma che venuti colà per caso alcuni cavalieri tedeschi, manifestassero ai frati la di lui singolare abilità nel dipingere. Soggiunge però giudiziosamente, non esser verosimile che gli *attentissimi Gesuiti non fossero bene informati de' talenti del loro fratel Pozzo.* (Memorie degli architetti: Vol. II, pag. 310).

di Roma, lavoro del Gesuita fratello. Non vi è bisogno di guardarlo a lungo per comprendere quanto quell'ammassamento di colonne a spira e di confuse cornici, altro non sia che un insigne delirio; ma però v'ha un certo qual fascino dentro che vieta di staccarsene tosto. Il buon Visentini, così palladiano ch'egli era, accorgendosi quanto quella scorretta magnificenza attirasse gradevolmente gli sguardi, lo attaccò di fronte dicendo che: «In esso è affatto scomposta e disordinata tutta l'Architettura in sè, ed in tutte le sue parti ». Osservo innanzi a tutto (egli aggiunge) esser questo altare d'ordine corintio, che è il più leggero e grazioso di tutti gli ordini; e malgrado ciò forma una comparsa pesante, e grave. Si osservi dalla cornice in su, che scherza in concavo, e in convesso, gira, e rigira sregolatamente: l'arco stesso non è sincero, ma si ristringe, e mostra il fianco, alle parti riuscendo angusto, meschino, e stretto: tiene otto colonne spirali, e queste sono teatrali; quattro contrapilastri; e tutta insieme la gran macchina non fa, che un'apparenza insussistente, che nulla conclude. S'alzino gli occhi, e si osservi la tronca cima mal composta, ed eseguita sì sconciamente, che peggio non può idearsi. Che altro mai questa rappresenta, che due sgarbati rocchelloni con cornice sgusciata posta sopra altra cornice zancata, la quale termina in riquadro strisciato, e male appoggiato sull'attico ornato di goffi rosettoni, e di festone attraversato dietro alla statua del Salvatore? Ciò comparisce figura ornata sì, ma ristretta, e angustiata. In somma siffatte rappresentanze non meritano altro titolo, che meschinità da acconciatori, non parti da nobili architetti. Se poi si riflette al baldacchino, questo potrebbe servire per decorare lo stesso altare; ma come è eseguito, così aggruppato, e pesante, appeso da una parte all'altra della cappella, non merita approvazione, a motivo del grande ingombro, e rea situazione [1] ».

Destinata la chiesa degli Scalzi a racchiudere tutti i più matti trascorrimenti architettonici, altri ne ebbe in dono dal predetto P. Giuseppe negli altari ch'egli ideò per la cappella del Cristo e per quella della Vergine. Nel primo fece scherzar la cornice superiore curvandola ad arco rovesciato, ed accartocciando il superiore frontespizio quasi fosse di pasta. Nel secondo incurvò pure bizzarramente l'arco, e aggruppò nel più disorganico modo le colonne ed i pilastri. Anche per sì gravi errori meritò le rampogne del savio Visentini [2]. E se l'ebbe anche per le colonne spirali ch'egli in

1 Visentini, *Osserv. sopra gli errori degli architetti del Gallaccini*, pag. 87.
2 Op. cit., pag. 90-91.

numero di dieci collocò nel magnifico altare della chiesa dei Gesuiti; congerie di tutti quanti sono i contrassensi d'architettura; ma per altro eseguito con sì bella scelta di marmi, e con linea tanto agile immaginato, specialmente nella parte inferiore, che non si può rattenersi di guardarlo con qualche allettamento.

DOMENICO ROSSI

INTERNO DE' GESUITI. Codesta lode almeno meritassero gli edifizii di quel Domenico Rossi che dal 1715 al 1728 architettò lo interno della chiesa testè nominata. Ma egli, inferiore d'ingegno al Pozzo, come a tutti i contemporanei, cadde nel trito, nel pesante, nello strampalato, senza raggiungere il pittoresco mai. Quella chiesa ad una sola nave, a cappelle sfondate, che nel corpo maggiore è decorata da pilastri corintii, ha la trabeazione risaltata sopra ognuno dei detti pilastri e delle colonne, la qual cosa dà all'insieme un che di spezzato e di trito che offende l'occhio. Cresce il bruttissimo effetto quel soffitto a vôlta ornato di barbari stucchi messi per lo più a oro. A me riesce poi intollerabile anche la bizzarria con cui piacque all'architetto fregiare le pareti fra gli intercolonnii, i fusti delle colonne nella tribuna, e fino il pesante panneggiamento di marmo che s'aggreva sul goffo pulpito. In tutte le indicate parti finse una drapperia a gran fiorami verdi e bianchi che distruggono ogni effetto di massa, e stanno in perfetto disaccordo con tutto il rimanente. E sì che costui potea disporre di marmi tanto belli da poter fare una buona figura anche disfogandosi in baroccumi.

A compir la bruttezza di questo tempio, venne certo Gio. Battista Fattoretto, il quale condusse la colossale facciata che a qualcuno piacque di chiamare grandiosa.

PROSPETTO DI S. EUSTACHIO. Il Rossi ci regalò cartocci e pesantezze in buona dose anche nel prospetto della chiesa di S. Eustachio eretta con suo disegno. Il sopraornato della porta in particolare, è un subbisso di pesanti ghiribizzi. Dice bene il Cicognara [1] che *fra le cose che concorrono a caratterizzare il gusto di questo secolo bisogna osservare i dodici progetti per la facciata di S. Eustachio pubblicati dal P. Coronelli nelle sue singolarità di Venezia.* In fatti que' progetti possono dirsi il più alto punto a cui giungesse il delirio architettonico: basti il dire che quello condotto dal Rossi è il più temperato; s'immagini il lettore la goffaggine degli altri.

1 *Storia della Scultura*, tom. VI, pag. 223.

Due palazzi sappiamo architettati da questo povero artista, quello Sandi in corte dell'Albero, murato nel 1721, che non merita commento, e quello Corner della Regina sul gran Canale eseguito nel 1724. Questo è pesante sì, ma non affatto spregevole: i profili degli ordini son piuttosto buoni, e nella ordinanza della facciata si vede l'intenzione di imitare il palazzo Contarini e quelli Pesaro e Rezzonico sul Gran Canale. Questo Rossi morì in vecchia età nel 1742.

ANDREA TIRALI

L'ultimo rappresentante dell'architettura barocca in Venezia fu Andrea Tirali, che visse vecchissimo e morì in Monselice nel 1737. L'ho posto ultimo, perchè a mezzo della sua carriera pare vedesse gli errori di quel bestiale sistema, e si avviasse a più savio cammino. La qual cosa deve destare maggior maraviglia vedendola accadere in un uomo rozzissimo, che fino ai 25 anni adoperò la murajola e lo sparviere. Ricercato per caso di lavori pratici dal Duodo e dal Musalo che studiavano allora insieme la architettura, gli venne desiderio di conoscerne le teorie, in cui que' due signori mostravansi versatissimi. Ed essi benevoli, gli si offerirono a maestri. Ad onta fosse sì ignorante di lettere che appena sapeva leggere; pure sotto la saggia disciplina dei due dilettanti apprese i fondamenti dell'arte. Egli era acuto dello ingegno, ma goffo dell'aspetto anche perchè straordinariamente grasso. La niuna educazione dell'animo manifestavasi poi soprattutto nella superbia de' modi, sicchè egli, fattosi orgoglioso, disprezzava tutti, e con tutti si accapigliava. Perciò gli operai gli conversero il nome di Tirali in quello di *tiranno*. Rimasto sempre mediocre nel disegno, intendeva però assai bene le ragioni statiche degli edifizii, e per questo fu fatto ingegnere al Magistrato delle Acque.

CAPPELLA DI S. DOMENICO. Fra l'opere che appartengono a'suoi primi anni, è da contarsi la cappella di S. Domenico in S. Giovanni e Paolo, murata nel 1690. Essa ha ricche colonne composite all'intorno reggenti una trabeazione risaltata, ma non barbaramente contorta come quelle del P. Pozzo. Gl'intercolonnii tenuti larghi per contenere i bronzi lodatissimi del Mazza, non danno aspetto di esilità, ma i particolari dell'altare, come del soffitto, rivelano l'architetto bisognoso di caricare alla pazza ogni sua produzione.

MONUMENTO VALIER. Codesti malanni saltano fuori ancora più sconciamente nel suntuoso monumento eretto dopo il 1708 in

S. Giovanni e Paolo in cui si contengono le statue e le ceneri del doge Bertuccio Valier, di Silvestro suo figlio, procurator di S. Marco e di Elisabetta Quirini, moglie al predetto doge. È così grande questo deposito che tocca colla sua altezza la cima della chiesa, s'allarga per tutto lo spazio corrente fra due cappelle, e comprende un'altra cappella nel suo basamento. Consta esso di quattro gigantesche colonne corintie che portano sulla lor trabeazione un pasticcio in sembianza d'attico che ha curve di tutte le razze malissimo combinate colle rette. Nell'intercolonnio maggiore si stende un gran padiglione sotto il quale si rizzano le statue de' tre personaggi accennati, poi vengono due piccoli arcucci per un de' quali si esce dalla chiesa, per l'altro si entra nella cappella di S. Giacinto. Statue di ogni grandezza, e quasi tutte goffe, aggiungono ricchezza ad un'opera che adesso ognuno guarda ridendo, ma che nell'epoca in cui venne eseguita destò entusiasmo; nè già solo nelle moltitudini ignoranti, ma anche negli uomini dell'arte i più riputati. V'è fra le pittoriche una lettera [1] di quel Pier Antonio Filippini, che in Vienna dirigeva l'Accademia militare, colla quale partecipa al Tirali, quanto il Fischer, architetto di S. M. Cesarea, trovasse una maraviglia quel deposito Valier, e perciò lo pregava a mandargliene la incisione o il disegno per trarne copia. Il Visentini però, che avea buon senno, non divideva sì fatta opinione, e biasimando le due porte di questo monumento prive di fiancheggio nell'arco, aggiunse: che *« quello strato e l'attico, a dirittura tolgono il nobile della architettura »* [2].

FACCIATA DI S. VITALE. L'altre due opere di rimarco, che ci restano ad esaminare del Tirali, manifestano come egli tentasse ritrarsi dal mal gusto, guardando a modelli più savii. La facciata, per esempio, di S. Vitale cominciata assai dopo il 1700, dà a divedere l'uomo che si ripara ai palladiani modelli, perchè in fatto il pensiero tenuto dal Palladio per le facciate delle sue chiese in Venezia, è imitato colà quasi servilmente.

FACCIATA DEI TOLENTINI. La più corretta fra tutte le produzioni del Tirali è la loggia, che serve di prospetto alla chiesa dei Tolentini. È composta di sei belle colonne corintie canalate, reggenti una buona trabeazione con sopra un frontespizio troppo alto, perchè il quarto della sua base. L'intercolonnio centrale, più largo degli altri, è tenuto di tre diametri, i laterali di due. L'architetto barocco dovea però uscir fuori con qualcheduna delle sue anche in mezzo a tanta purezza vitruviana; e in fatti tale egli si scopre in

1 *Lett. Pitt.*, tom. IV, pag. 458, ediz. del Silvestri.
2 *Visentini*, op. cit., pag. 102.

quel barbaro occhio elittico a ricci che sta nel timpano del frontespizio.

Parecchie altre costruzioni condusse il Tirali in Venezia, ma tutte d'una importanza assai minore delle accennate e che non meritano quindi particolare esame. Tali sono la cella del campanile della chiesa de'SS. Apostoli, la vicina scuola dell'Angelo Custode; il palazzo Diedo sulle fondamenta di S. Fosca, quello Priuli al ponte di Canal regio; il ponte stesso delle Penitenti, e la pomposa scala del palazzo Sagredo. Egli ideò pure lo scompartimento del lastrico da cui è coperta la piazza di S. Marco [1].

OPERE DI IGNOTI

In tutti i nominati vedemmo coloro, che più levarono nominanza nell'epoca di cui tratto; ma quant'altri inferiori d'ingegno non lavoravano mai allora, e conducevano opere dispendiosissime, simili per merito alle noverate, e forse anche peggiori! Di quasi tutti costoro tace la storia, ed è bene, perchè appena hanno diritto d'esser chiamati artisti.

A questa dimenticata turba di inetti è probabile appartenga l'autore della suntuosa cappella detta la Santa Casa di Loreto nella chiesa di S. Clemente in isola fatta alzare da un pievano Lazzarini nel 1646. È bruttissima così nelle proporzioni come nel suo ornamento: nè migliore il monumento con una statua equestre alzato sulla porta della chiesa di S. Stefano a Domenico Contarini morto nel 1650; e del pari goffo tanto per la composizione, che pei profili quello ai Gesuiti del generale Orazio Farnese, decesso nel 1676. Hanno diritto allo stesso biasimo i depositi sepolcrali del generale Lorenzo Venier morto nel 1667, del doge Marcantonio Memmo, morto nel 1615, entrambi in S. Giorgio Maggiore, quello di Girolamo Gradenigo patriarca d'Aquileja, posto sulla porta maggiore interna della citata chiesa di S. Clemente, e molti altri sparsi pei sacri luoghi di Venezia che tralascio per brevità. Nè sono meno riprovevoli

1 Fra gli architetti di questa epoca pare dovesse nominarsi anche quel Pietro Nacchini, che è l'autore del macchinoso organo di S. Stefano, decorato di cariatidi e di cartocci sullo stile del Longhena. Io confesso però di non conoscere questo artefice, nè m'avvenne di poter scoprire se egli conducesse a Venezia altri lavori, ed in qual tempo egli vivesse. L'organo accennato è detto *opera insigne* dal Moschini, lode, che a dir vero, non si saprebbe in qual modo giustificare.

gli infiniti altari che in quest'epoca si rizzarono per isciagura costrutti con sceltissimi marmi, che si sarebbero potuti impiegare in opere più ragionevoli.

Architetti di nessun merito sono pure coloro che alzarono in questa età tanti palazzi, i quali dal Coronelli nelle sue strambe *Singolarità di Venezia* furono quasi tutti fatti incidere. Un dei meno brutti è quello dei Flangini a S. Geremia; ma quanta importabile pesantezza in ogni ornamento! Lo stile arieggia di molto le maniere del Longhena.

Ma per conoscere quanto e i mediocri e i migliori uscissero allora dal seminato, gioverà prendere in mano le citate osservazioni del Visentini, ed esaminare uno ad uno que' tanti frontoni spezzati, e colonne torse, e cornici sconvolte ch'egli ricavò dalle fabbriche barocche alzate nel decimosettimo e sul cominciare del decimottavo secolo in Venezia, e con fiere parole dimostrò detestabili. Ben guardate quelle meschine follie, si dovrà concludere che l'architettura era discesa così all'imo da non più meritare il nome di arte [1].

LA STATUARIA

I delirii degli architetti erano in mirabile modo secondati da quelli degli scultori, che ne ornavano le fabbriche, i quali disdegnosi d'ogni temperanza, più non si proponevano a scopo la verità nè materiale nè morale, ma invece un certo pittoresco ed affascinante nell'effetto dell'insieme, che li guidava a ricercare con avida bramosia quanto più poteva inventarsi di strano, così nei concetti come nelle forme. La statuaria allora era ridotta a peggior condizione che non la pittura, tuttochè corrottissima anch'essa: perchè alcuni dei dipintori conservavano ancora un certo amore al colorito, studiavano gli effetti del chiaroscuro, e si ajutavano con la prospettiva, scienza che conoscevano d'ordinario bene. Per tal maniera, se non commovevano gli

[1] È detto dalle Guide lavoro del secolo decimosettimo anche lo interno della chiesa di S. Canciano; ma a me pare impossibile sia di quell'epoca perchè esso rivela quelle maniere lombardesche a cui nessuno guardava allora. Diviso in tre navi da colonne corintie isolate, somiglia un po' quelle chiese del Brunelleschi, ove sulla colonna si profila intera la trabeazione per tutti i quattro lati; poi si slancia snellissimo l'arco. Quando mai i seicentisti ripensarono così fatte agili eleganze?

animi, allettavano almeno gli occhi. Il contrario avvenne degli scultori; in particolare quando si proposero di voler trattare nei marmi i soggetti che più potevano convenire all'arte sorella, e si piacquero di comporre e panneggiare nel modo usato dai pittori d'allora; modo che sebbene zeppo di impurità nemiche all'altezza dell'arte, pure diletta l'occhio con quei lenocinii del colore, di cui non può usare lo statuario. Lo scalpello, divenuto imitatore della pittura barocca, ebbe per conseguenza di quella soltanto i difetti, senza nessuno dei pregi; e le statue disposte, come diceasi allora, alla pittoresca, se guardate da un punto parevano ancora sopportabili, viste da un altro opposto somigliavano a scogli od a bernoccoli informi per quei tanti loro svolazzi, e quelle pieghe strampalatissime. Non più ispirandosi lo scultore nella maestà dell'antico, nelle purezze del quattrocento, o nel naturale, ad altro non applicò lo studio, che alle difficoltà meccaniche della esecuzione, le quali sentiva applaudite dalle moltitudini; e gli tornavano d'altra parte necessarie, se volea far apparire eseguite con sudata franchezza quelle sue tante diavolerie. Fu allora che i muscoli si esagerarono fuor d'ogni limite possibile, anzi talvolta persino si inventarono. Fu allora che per evitare l'accusa di freddezza si volle dar movimento anche a ciò che doveva starsi in riposo, o si atteggiarono a più strani contorcimenti, movenze e volti, a fine di ottenere quella che allora chiamavasi grazia.

A questa via si volgeva tanto più facilmente la scultura, perchè le abitudini della società di quel tempo contribuivano a spingervela. Le affettazioni introdotte dagli Spagnoli nel vivere domestico, foggiavano gli abiti ed il comporsi della persona a certe contorsioni ridicole; ad una intemperanza negli addobbi e nei vestimenti, la quale in certo qual modo giustifica le mattezze degli artisti obbligati a servire una così disformata società. Il crollo fu dato irreparabilmente alla scultura quando alcuni vigorosi ingegni, giunsero a lavorare il marmo con tanto ardimento ed abilità di mano, da vincere nella meccanica dello scalpello tutto quanto erasi fatto nelle epoche precedenti. Il rappresentante ed il propagatore di questo traviato sistema fu quel colossale ingegno del Bernini, seguitato poi dall'Algardi e dal francese Le Gros. Divenuti essi gli antesignani della nuova scuola, furono ciecamente seguiti dalla turba dei sempre numerosi mediocri, i quali per tutta Europa mantennero l'arte in così grave abbiezione sino al Canova.

Anche in Venezia costoro furono innumerevoli, e ci vorrebbe un gran tempo ed una grande pazienza per poterli rintracciar tutti e

descrivere le opere loro. Giudiziosamente osservò il Cicognara [1] che « chi si proponesse di non dimenticare tutti coloro che dedicaronsi alle opere di scultura in Venezia nel secolo decimosettimo, sarebbe molto imbarazzato ad uscirne con quella soddisfazione che esigono i vogliosi della maggior precisione, i quali pongono in conto di ommissioni persino le preterizioni, che il buon senso e la discrezione, per evitare un' inutile noja a leggitori, domandano dalla circospezione e dal giudizio dello storico ». « E chi vorrà rintracciare (prosegue egli) il nome dello scultore dei perrucconi posti sulla facciata di S. Maria Zobenigo, e ricordare quell'Arrigo Marengo, che nel 1688 scolpiva le statue sulla facciata di S. Moisè e le figure del maggior altare di questa chiesa, divorandosi il patrimonio della patrizia famiglia che lo pagava; e nominare quel Marco Beltrame, che nell'interno dello stesso tempio scolpì il monumento al poeta Ivanovich, non più chiaro nelle lettere, che il fosse lo scultore per lo scalpello, non farà, che segnar l'apice a cui giunse la decadenza dell'arte: siccome poco importerà ricercare chi fossero quei Nicolò e Sebastiano Roccatagliata, i quali per opera dei fonditori francesi Giovanni Chinet e Marino Feron, nel 1633 eseguirono il bassorilievo in bronzo, che trovasi nella sagrestia del detto tempio ».

Queste parole, le quali spero mi varranno a scusa delle ommissioni in cui sarò incorso elencando gli statuarii di questo misero tempo, mi danno, a così dire, il diritto di ricordare soltanto i principali, ed anche questi colla maggiore rapidità possibile.

CLEMENTE MOLI

Fra i men cattivi di questa schiera è da contarsi Clemente Moli, di Bologna, che assai cose lasciò in Venezia, mediocri tutte, ma non tutte orribili come le più de' contemporanei. Egli è l'autore di quell'esercito di statue, che s'agglomerano come le roccie d'un monte, sull'altare maggiore di S. Pietro di Castello, architettato dal Longhena con sì sconvolta congerie di basamenti da parere una fabbrica ruinosa. Le sculture sentono il fare del Bernini, esemplare carezzato dai tempi; quindi pieghe scogliose, e tubercoli a dovizia: il meglio sono i puttini, eseguiti con facile carnosità. Questo lavoro è del 1649.

[1] *Storia della Scultura*, tom. VI, pag. 227.

Eseguì il Moli due fregi di marmo a lati di un altare in S. Francesco della Vigna, e decorò la facciata di S. Giustina, architettura del Longhena, con due povere statue esprimenti la Pace e la Guerra, ed i tre busti dei tre Soranzo che contribuirono alla erezione della chiesa medesima.

Una delle maggiori opere del Moli vedesi a S. Canciano, ed è l'altare della cappella Widman. L'urna che chiude il corpo di S. Massimo è sostenuta da due angeli; sopra quella sollevasi teatrale e sgangheratissima la statua del Santo con altri angeli. Una Vergine, S. Paolo e la Fede ornano, o piuttosto ingombrano la parte superiore dell'altare.

La orrida facciata del Priorato della Misericordia e le due statue che fiancheggiano la porta e il sepolcro di Gaspare Moro sopra di quella, son tutti prodotti dal magro ingegno di Clemente, che lo rendono degno, non so se di riso o di compassione.

Risparmio al mio lettore la noja di conoscere le singole opere di un Giovanni Albanese, di un Baldi, di un Cosimo Fanzago, di un Andrea Aquila, di un Andrea Bolgi, di un Budo Antonio, di Bartolommeo Nardi, e di altri, che or non mi corrono alla memoria, tutte qual più, qual meno, una ribaldaglia piuttosto di inetti scalpellini, che di mediocri scultori, a cui è giusto premio la dimenticanza alla quale li abbandonarono i posteri. E dir che costoro erano avidissimi di far sapere al pubblico gli illustri lor nomi, incidendoli sulle statuacce che andavano eseguendo, mentre i puri Lombardi, e i castigati trecentisti, con dannosa modestia, non mettevano quasi mai i loro sopra opere destinate alla perenne ammirazione di chiunque sente nell'arte le elevatezze del bello!!

GIUSTO LE CURT

ED ALTRI SCULTORI STRANIERI IN VENEZIA

Avverte il Cicognara che intorno a questo tempo la scultura avea preso in Venezia un non so quale andamento misto di gusto tedesco ed italiano che egli vuol spiegare colla venuta di alcuni fiamminghi e tedeschi nelle lagune, ove fondarono scuola. Uno fra questi fu Giusto le Curt il quale qui visse molti anni, lavorò infinite opere, e parecchi allievi pur troppo formò. Ma se costui era nato nelle Fiandre, ritrasse però il corrotto suo stile dall'Italia, e specialmente dal

Bernini che si vede da lui studiato con predilezione, ma senza però raggiungerne quella prodigiosa franchezza e vita.

Lavorò il Le Curt a Venezia nel monumento di Alvise Mocenigo, alla chiesa dell'Ospedale; in due altari ai Frari, pei quali scolpì parecchie statue; e in S. Michele di Murano dove pose un S. Girolamo. Ma per conoscere quanto costui uscisse da' gangheri, bisogna osservare i due monumenti sepolcrali quasi simili, che trovansi l'uno in faccia dell'altro nella chiesa di S. Clemente in isola. Quello a sinistra è consecrato a Giorgio Morosini, morto nel 1676, l'altro a Pietro della stessa famiglia decesso nel 1682. Consta ognuno di due cariatidi figuranti fino a mezzo, busti di goffissimi facchini ravvolti il capo e le spalle da monti e caverne che vogliono dir pieghe: la parte inferiore si muta in pilastro che digrada a mo' di erma. Queste opere fidiache reggono, nel sepolcro di Pietro, una statua della Giustizia con certi gonfii puttini, non inferiori in merito alle descritte cariatidi; in quello di Giorgio, l'eroe armato di tutto punto e teatralmente inginocchiato su ricco sgabello: a fianchi di lui stanno più che terreni angeli che gli tengono l'elmo ed il berretto da generale. In mezzo alle cariatidi di entrambi i monumenti sporgono due instecchiti cadaveri di bronzo, che portano le iscrizioni.

L'opera del Le Curt che sia meno dell'altre infetta di baroccume, e che anzi addimostra qualche lampo d'ingegno, è il grandioso gruppo sull'altar maggiore della chiesa della Salute, ove rappresentò la Pestilenza in atto di fuggire alla vista di Nostra Signora, snella figura che non è senza vita. V'aggiunse ai lati due bruttissime statue dei santi Marco e Lorenzo Giustiniani.

MARCHIO' BARTHEL

Un altro straniero si portò in quel tempo a Venezia, ma anch'egli senza uno stile proprio, giacchè molto sente del berninesco, sebbene, per quanto mi pare, con meno servilità che non il Le Curt. Questi fu Marchiò Barthel, sassone, di cui forse l'opera migliore vedesi a S. Giovanni e Paolo nel monumento di Melchiorre Lancia, veneziano, morto nel 1673. La composizione n'è meschina con quel magro obelisco ed una donna piangente a lato: ma quella donna, in cui è figurata la meditazione sulla morte, non è affatto priva di affetto. Un altro tollerabile lavoro del Barthel vedesi nella terza cappella a destra della chiesa degli Scalzi. È una statua del Battista, fiacca nella

posa e fuor d'insieme; pur nonostante nella testa vi si intravvede un pensiero e non rivolto a cose terrene. Molto il Barthel si travagliò anche per le statue del ricordato mausoleo di Giovanni Pesaro, ma colà non seppe essere che un dozzinale decoratore.

ALBERTO DE BRULE

Lo straniero che veramente diede a Venezia un saggio di quanto oltramonti l'arte fosse ancora più traviata che non fra noi, fu un fiammingo per nome Alberto de Brule, il quale condusse nella verde età di venticinque anni quei laboriosissimi intagli in legno, che fregiano gli stalli del coro di S. Giorgio Maggiore. Sono quarantotto fatti tolti dalla operosa vita di S. Benedetto, in cui l'autore addimostrò più un lungo esercizio di mano ed acutezza d'occhi, come ben disse il Cicognara, che non svegliatezza di ingegno [1]. A dir vero sono composizioni ammonticchiate, senza rispetto nè all'evidenza dei fatti, nè alle severe leggi del bassorilievo; son figure eseguite sì con molta finezza, ma pochissima perizia di buon disegno, barocche nelle pieghe, barocchissime nelle teste, che girano per tutti i versi come se fossero dislocate. Eppure il Martinoni senza trepidazione chiamò l'artefice un nuovo *Policleto:* tanto la cecità degli ammiratori pareggiava allora quella degli artisti. Il migliore dell'opera è da osservarsi nei molti festoni e fogliami intrecciati ad animali e figure, che incorniciano le storie e fregiano gli appoggiatoii di ciascun sedile. In queste parti accessorie apparisce moltissimo gusto e sapere, sebbene vi sia quello straccarico che fa andare in estasi i moderni ricercatori di quel molesto *Rococò*, di cui riboccava il seicento, ed anche buona parte del susseguente secolo. Devesi pure qualche lode al pensiero ed alla disposizione architettonica delle eleganti colonnette corintie isolate, da cui vanno divisi i dossali dei sedili maggiori.

Fra questi artisti il solo Le Curt fu quello che veramente influì sull'arte contemporanea di Venezia, perchè egli vi piantò una scuola ch'ebbe gran nome, e sgraziatamente innumerevoli commissioni, le quali, pur troppo, ancora veggiamo a ridicolo e detestabile ornamento delle chiese e dei palazzi di questo tempo. Uscirono da quella sua officina un Francesco Penso, detto Cabianca, che molto lavorò a S. Eustachio ed ai Gesuiti; quegli antipatici Bonazza che fecero sì

[1] Cicognara. *Storia della Scultura*, pag. 530.

barbaro sciupio di tanto fino marmo carrarese nella cappella del Rosario a S. Giovanni e Paolo, e tante statue mostruose posero sugli altari e sulle facciate delle chiese. S'attennero più o meno alla maniera di questo Fiammingo, ed Antonio Tersia, e Giuseppe e Paolo Groppelli, e Paolo Callalo, e Matteo Calderon, e Filippo Catasio, e Francesco Bernardoni, e Giuseppe Ziminiani: tutti guasta mestieri che deformarono la figura umana, specialmente nei santi scolpiti sulla facciata di S. Eustachio e su quella dei Gesuiti.

Lo stile berninesco, diffuso dalla scuola del Le Curt in Venezia, acquistò maggior voga quando due opere colossali di due fra i più ligii imitatori dell'ardito napoletano, furono poste ai Tolentini e a S. Giobbe. La prima è il monumento del patriarca Francesco Morosini, morto nel 1678, che il suo autore Filippo Parodi collocava nella maggiore cappella; l'altra, il deposito sepolcrale di quel Renato d'Argenson, che morì nel 1651 ambasciatore del re di Francia a Venezia; lunga fatica a que' dì lodatissima, di Claudio Perreau, parigino, che la mandò da Roma. Tutte e due vanno zeppe di matte fantasticaggini, ma specialmente la prima, la quale per altro arieggia così il carnoso e la vita uscente dai marmi del Bernini, che per poco non lo si piglierebbe per suo lavoro.

Non sia discaro che io qui riporti il brano del Cicognara, con cui descrisse il presente monumento, giacchè vale a meglio far comprendere come avessero degradata l'arte anche gli ingegni migliori [1]. « Questo è uno, dic'egli, dei monumenti più singolari che si veda in Venezia, poichè riunisce il marmo e lo stucco in una maniera affatto disaggradevole e disarmonica quanto mai è esprimibile, e si estende in uno ristretto spazio con projezioni meschine su di una lunghissima superficie dal pavimento alla sommità della chiesa. Sovra d'un gran basamento è posta l'urna sepolcrale sulla quale è sdraiato il patriarca, ma non come solevasi nei tempi migliori, ponendo l'immagine del defunto in atteggiamento dell'eterno sonno, ovvero genuflessa, ma qui vedesi pregare adagiata sull'urna. Una figura del Tempo sta incatenata a' piedi del monumento, e gli anelli della catena, cadendo su d'un oriuolo a polvere tenuto da un putto, ne hanno rotto il cristallo, il cui pezzo infranto è scolpito con puerile esattezza in vicinanza, rovesciato sulle modinature del basamento. Le ali del Tempo si ripiegano dietro di lui come se non avessero ossa, e le piume sono di quel genere ornamentale che abbiamo altra volta biasimato. Il nudo del Tempo è poi trattato

(1) *Storia della Scultura*, tom. VI, pag. 249 e seg.

con un curioso disprezzo di scarpello, per cui alcuni muscoli sembrano contusi e compressi in una singolare maniera, nè può vedersi niente di più manierato che quelle deformi estremità. Stanno lateralmente due figure, l'una delle quali rappresenta la Carità, che allatta un bambino, condotto sul gusto di quelle che in simili monumenti il Bernini aveva già scolpite in S. Pietro; l'altra rappresenta la Fama tenente un piede su d'un globo, e scrivendo i fasti dell'augusto prelato. I panneggiamenti di queste figure, sono, quanto esprimer si può, lontani da una passabile imitazione del naturale, e generalmente vi si riconosce un vero allievo del Bernini abbandonato a sè solo. Tutto questo è scolpito in bel marmo statuario, che stacca sopra un crudo fondo di stucchi bianchi, rappresentanti un gran padiglione a fregi dorati con una gloria d'angeli, che recano in cielo le insegne vescovili; ma i più grandi sono occupati (non già a recarvi l'anima che si crederebbe simboleggiata, poichè pare che muova ad incontrarla dalle porte del cielo l'Eterno Padre in più stiacciato e lontano rilievo), ma bensì l'oggetto principale di questa superior parte, il quale è lo stemma gentilizio della famiglia, sollevato da grandiosi angioloni verso la gloria celeste ».

CAMILLO MAZZA

Non tutti gli esteri che in Venezia operarono intorno alla metà del secolo decimosettimo, s'attennero per altro al fare del Bernini, e secondarono il manierato stile propagato dal Le Curt. Uno di quelli che diè saggio di maggiore riserbo, e se non fu corretto, urtò almeno in minori stravaganze, fu Camillo Mazza, di Bologna. Egli, che ebbe la sorte di non aver in Roma la educazione, ove tutti si inchinavano adorando, dinanzi agli esempi del gran Bernini, si formò nell'arte sotto il Cignani e Gian Giuseppe del Sole, pittori entrambi tutt'altro che castigati, ma di certo più savii che non il tiranno dell'arte testè nominato. Molto il Mazza operò in Modena ed in Bologna, ma il suo nome, più che ad ogni altro lavoro, è raccomandato ai bronzi in bassorilievo, che egli fuse per la chiesa di S. Giovanni e Paolo in Venezia, ed in cui rappresentò i fasti della vita di S. Domenico. Se in essi manca la severità della linea conveniente alla scultura, se le composizioni affastellate attestano il discepolo di pittori farragginosi, le pieghe son però ragionevoli,

non dilombate le movenze; in una parola non va infetto da nessuno di que' smodati capricci, di cui tanto moveva gloria l'arte di allora.

È del Mazza anche un grandioso bassorilievo da lui fuso nel veneto arsenale, per la chiesa dei Camaldolesi nell'isola di S. Clemente, e rappresenta la nascita di Nostro Signore. Gli appartengono pure le molte e goffe statue di bronzo poste intorno al tabernacolo dell'altar maggiore nella chiesa del Redentore. Qui egli la fece anche da architetto, ma con suo poco onore, perchè quel tabernacolo non è che un mal digesto monte di marmi, con colonnucce spirali di meschina apparenza. Il peggio per altro di quest'altare è il parapetto in cui il Mazza espresse in marmo Cristo che porta la croce: « Opera veramente di pessimo stile (esclama giustamente il Cicognara sdegnato [1]), ed inferiore di molto ai suoi bassorilievi di bronzo ».

Il testè nominato scrittore, a ragione, incollerito contro l'irruente barocchismo che sempre più pigliava radice in Venezia, trattò quasi colla stessa misura di disprezzo, a riserva di questo Mazza, tutti gli artisti esteri e nazionali che erano adoperati allora dalla gentile città: ma se mal non mi appongo, parmi che avrebbe dovuto eccettuarne alcuni, non già perchè liberi affatto dai vizii comuni, ma perchè non privi di qualche merito. In questo novero mi sarebbe piaciuto egli ponesse quel

PIETRO BARATTA

che lavorò per la facciata dei Gesuiti e per quella di S. Eustachio, condusse due statue sopra un altare a S. Sebastiano, e sopra tutto consecrò lo scalpello a molti dei bassorilievi e sculture di tondo che gravano il troppo pesante monumento Valier a S. Giovanni e Paolo. La statua del Doge e quella della Pietà, a dir vero, non gli fanno grande onore; ma si meritano molta considerazione i due bassorilievi portanti la Carità e l'Umiltà incastrati da lui nel basamento. Vi si vede l'imitazione del Bernini, ma non sì goffa, come ne' suoi compagni; l'insieme delle figure è giusto, v'è qualche grazia nelle teste, fino ed agile manifestasi lo scalpello: specialmente la Carità, ha non so che di simpatico, che nel suo più che mondano aspetto ricorda una delle celebri Taidi di Francia, le quali

1 *Storia della Scultura*, tom. VI, pag. 220.

verso la metà del secolo decimottavo, ammaliavano i sensi per ogni maniera infranciosati, pur troppo, del pubblico italiano.

GIO. MARIA MORLEITER

Nè sempre disprezzabile è quel Gio. Maria Morleiter che tanto marmo tagliò per le chiese di Venezia, spesso cadendo in ismorfiose caricature, ma qualche volta rialzandosi dal fango con molto ingegno. Infatti possono dirsi ingegnosi quegli angeli che in un altare nella chiesa di S. Domenico sulle Zattere fan le viste di portare l'effigie di S. Domenico; ma quanto poi infelici le sei statue e i bassorilievi che riempiono le nicchie e i riquadri delle pareti in questa chiesa medesima; e come scorrette l'altre opere numerosissime ch'egli condusse a Venezia, e che stimo inutile di qui noverare, perchè sul brutto ho fermato anche troppo a lungo il discorso!

GIOVANNI MARCHIORI

Fu più indulgente il Cicognara verso Giovanni Marchiori, di Canal d'Agordo, ch'egli chiamò *un de' migliori artisti di quella età* [1]. Costui ebbe stile non affatto berninesco, e quindi scevro da quella pesantezza ch'è sì riprovevole ne' contemporanei. Anzi, se vi ha in lui eccesso, è nella sveltezza ed esilità delle figure, tenendo quasi sempre le teste piccole, e trattando le pieghe con minori masse scogliose che allor non solevasi; sicchè, secondo il Cicognara, apparisce più savio d'ogni altro fra i coevi. Egli è l'autore di due non ispregevoli statue poste a fianco della porta grande nella chiesa di S. Rocco, degli intagli in legno figuranti azioni della vita di questo santo nella gran sala della annessa Confraternita, di un bassorilievo colla Probatica Piscina, che vedesi vicino alla sagrestia di S. Simeone e Giuda, di una statua di S. Pietro alla Pietà. Ma i marmi in cui mostrò più ingegno e più finezza di mano, furono le Sibille disposte intorno al presbiterio degli Scalzi. Sebbene mal piegate, e con teste comuni, pure nella vivacità della movenza rivelano un artista che non lavorava da manovale, ma avea dentro

1 *Storia della Scultura*, tom. VI. pag. 230.

dell'anima un pensiero. Una di queste Sibille io feci incidere nella tavola con cui chiusi questo mio lavoro, tavola nella quale mi proposi di raccostare quattro marmi di quattro differenti epoche, affinchè il lettore, d'uno sguardo, potesse comprendere le essenziali diversità degli stili nella scultura veneziana.

ANTONIO CORRADINI

Al mio debole vedere riuscì di lunga mano migliore del Marchiori quell' Antonio Corradini da Este, che molto fu occupato in Napoli alla cappella de' Sangri, e che, secondo il Cicognara, *cadde in un genere di affettazioni tutto suo proprio* [1]. « Le sue statue, prosegue questo storico, sono atteggiate come i ballerini di teatro, e fanno certi movimenti vezzosi che allontanano ogni idea di verità e di illusione ». Nè io voglio negare che caricature e smorfie nell'opere del Corradini non sieno; solo nego che vi si trovino maggiori, e neppur pari a quelle di molti altri artisti veneziani di allora. Specialmente il suo gruppo sopra un altare a S. Moisè, che mostra la Vergine piangente sul morto Gesù, è lavoro accurato, condotto con molta perizia del nudo, con buona ragion di panni, e con qualche espressione ne' volti: pregi tutti da tenersi in tanto maggior conto, quanto più a que' giorni incontravansi assai di rado nelle produzioni dell'arte.

Il Corradini valeva assai anche in certe statue tutte velate che erano allora venute in moda, perchè davano agio agli scultori di far conoscere tutte le difficoltà meccaniche dei ferri, necessarie a ritrarre que' veli con verità. Erano giocherelli degni del tempo in cui la luna chiamavasi *frittata del cielo*. I più singolari fra questi artificiosi marmi son da vedersi in Napoli nella citata cappella Sangro, ove il Sammartino fe' un Cristo disteso su morbido materasso, e ricoperto da un velo con paziente industria intagliato; e il nostro Corradini vi condusse una Pudicizia, la quale con tutto quel suo gran velo che ne copre la nudità, può quasi dirsi l'antitesi del pudore. Se risveglia però idee lontane troppo da quelle che dovea risvegliare, non merita i dispregi con cui la sentenziò il Cicognara. E neppure li meritano quella statua parimenti velata che del Corradini conservasi nella Galleria Manfrin. Quest'opera ebbe gran

[1] *Cicognara*, tom. VI. pag. 235.

fama ai suoi tempi; sicchè il pittore Balestra, scrivendone al Gaburi grandissime lodi, dice che avea fatto stupire tutta la città.

Quest'artista morì in Napoli nel 1752 in casa del principe Sanseverino, ove lavorava.

ANDREA BRUSTOLON

Se nelle difficoltà meccaniche molto valeva il Corradini, non emergeva meno in esse Andrea Brustolon, nativo di Zoldo nel territorio di Belluno. Egli non andò esente per certo dal manierismo dei tempi, ma assai più dei balzani suoi coevi copiava dal naturale, ed intendeva a più ragionevole meta. Viste in Roma l'opere del Fiammingo, vi pose particolare predilezione, e tentò seguitarle. Il Brustolon non trattò che il legno e la creta; ma con queste materie fece opere stupende, specialmente in Belluno, ove sono alcuni Crocifissi assai ben condotti e studiati. Anche Venezia conserva laboriose produzioni di questo artefice ingegnosissimo, e sono quelle molte suppellettili e mobili storiati e rabescati da cento ornamenti, che la liberalità del conte Girolamo Contarini donava all'Accademia di Belle Arti, ed essa disponeva in bellissima mostra dentro apposite stanze: suppellettili che più per la ricca invenzione dei tanti grottescamenti, che non pei veri pregi d' arte che vi si contengono, son ora guardate con invidiosa brama dai cercatori del corrotto *rococò*, e quasi da essi anteposti alle maraviglie dipinte di quella collezione. Va osservato sopra tutti, quel gruppo in bosso che esprime la Forza, figurata sotto le sembianze di Ercole vincitore dell'Idra e del Cerbero. Sopra esso son posti due fiumi portanti vasi del Giappone. Belli per molta scienza del modellare mostransi pure molti schiavi mori, destinati anch'essi a reggere altri vasi giapponesi. Morì il Brustolon sessagenario nel 1732.

GIUSEPPE TORRETTI

Ebbe a suoi dì molto nome e fortuna anche un Giuseppe Torretti, che fu capo di una famiglia di scultori, quasi tutti infetti della pece barocca, ma però in minor grado, che non il padre, sebbene con più scarso ingegno. Fra le numerose opere, che Giuseppe condusse in Venezia, distinguonsi alcuni bassorilievi alla cappella del Rosario in S. Giovanni e Paolo, lavorati in concorrenza

di Giovanni Bonazza e di Alvise Tagliapietra; una Nostra Donna sorretta da angeli sulla facciata dei Gesuiti: altre sculture sull'altar maggiore, che non furono ben determinate dalle Guide, ma che se sono, come a me pare, quel Salvatore e quel Padre Eterno seduti sul globo del mondo cogli angioli che li reggono, servono a provare come fosse il Torretti un artista di non comune abilità. In particolare il torso di Gesù Cristo è lavorato con magistrale intelligenza e finezza. Sembrami invece di lunga mano inferiore quel gruppo in marmo esprimente la Vergine col Bambino e S. Giuseppe, che il Torretti scolpì per la cappella Manin agli Scalzi. Il Cicognara, riportandolo inciso, lo disse *non ispregevole* [1], ma ci avvertì esser d'uopo di molta indulgenza pel femore sinistro della Vergine, che non potendo presentarsi in iscorcio e di fronte, l'artefice pensò di piegarlo e di romperlo facendolo volgere dall'opposto lato in maniera, che senza frattura al fianco è impossibile una figura giaccia in tal modo naturalmente ».

Qualcuno vorrebbe lodato anche un Crocifisso del Torretti, che sta in una cappella a S. Eustachio, ma è un nudo trito ne' muscoli, ed ignobile.

Morì il Torretti più che ottuagenario in Venezia nel 1743. Fra i numerosi allievi, ch'egli ebbe, due si distinsero sopra gli altri, e furono Giuseppe Bernardi, e Giovanni Ferrari, entrambi dal nome del maestro soprannominati Torretti. Poche opere, e di non grande importanza lasciarono in Venezia; e tutte meno scorrette di quelle del precettore. In particolare Giovanni, ch'è autore di un monumento non ispregevole dell'Ammiraglio Emo a S. Biagio, pareva intendere ad una certa purgatezza di stile; e forse è da lui che venne al Canova, statogli discepolo nei primi anni, quella scintilla, la quale dovea portare l'insigne Possagnese a tramutar la male avviata scultura, ed a segnare nei fasti dell'arte una pagina tanto onorevole.

ALVISE TAGLIAPIETRA

Numerosi pur sono gli statuarii usciti dalla famiglia Tagliapietra, dei quali fu padre e capo un Alvise, che scolpì insieme coi figli e parenti alla cappella del Rosario a S. Giovanni e Paolo, e nella chiesa di S. Moisè. Egli per altro, con tutti que' suoi congiunti, non seppe uscire dalla corrotta mediocrità, che a' suoi giorni accettavasi come arte vera: è quindi inutile tenerne particolareggiato discorso.

[1] *Storia della Scultura*, tom. VI. pag. 23.

ANTONIO GAI

Manifestò meno guasto stile Antonio Gai, che a' suoi giorni ebbe nome di *scalpello eccellente* [1], sebbene dall' eccellenza fosse lontano assai. Di suo conosciamo due dei trofei con putti di marmo nell' attico della Loggetta sotto il Campanile, e i portelli di bronzo da cui va chiusa la balaustrata della stessa Loggetta: getti di non gran merito, a dir vero, ma di certo più savii nella composizione, nell' ornamento, e nel disegno di quanto allora comunemente sapeasi fare. Vennero fusi nel 1750 [2]. È pure di questo Gai una statua di S. Marco nella chiesa della Pietà, e i due depositi sepolcrali eretti al doge Nicolò, ed al patriarca Alvise Sagredo, in una cappella a S. Francesco della Vigna.

Fu detto più volte tutte le arti camminare di pari passo, e quando l'una si mantiene corrotta, esserlo pure tutte l' altre. Codesto fatto per altro non s' avverò in Venezia pel correre del secolo decimottavo, poichè mentre gli scultori elencati in questo capitolo improvvisavano le più false e manierate figure, che immaginare si possa, più vereconda la architettura si vergognava dei suoi matti trabalzi e si faceva studiosa de' buoni modelli; non però con un metodo plausibile, da cui potesse venirle originalità feconda e savia ad un tempo. Vediamo le cagioni di questa riforma, e col noverare quelli che ne furono i rappresentanti, tocchiamo l' ultima epoca della veneziana architettura.

1 Temanza. *Vita di Jacopo Sansovino*, pag. 232.

2 Fra i meno riprovevoli getti in bronzo dell'età barocca, vanno contati alcuni candelabri sparsi per le chiese di Venezia, de' quali non si saprebbe dire l' epoca con precisione. I più ricchi veggonsi nel presbiterio di S. Giovanni e Paolo dinanzi all'altar maggiore. Si deve pur qualche osservazione anche ai quattro che stanno nella chiesa di S. Giorgio Maggiore, due nel coro, e due nella cappella della crociera a sinistra. Così negli uni come negli altri, v' è qualche ornamento eseguito con molto sapore.

LA FILOSOFIA E L'IMITAZIONE

IL LODOLI INVENTA LA FILOSOFIA ARCHITETTONICA
GLI ALTRI ARCHITETTI STUDIANO VITRUVIO
ED IMITANO DI PREFERENZA PALLADIO.

IX.

Quella sconsolante filosofia, la quale fin dal cominciare del secolo decimottavo, allargando il regno del sensismo, preparava una rivoluzione che dovea fra il sangue ed il pianto mutare le idee, quindi gli invecchiati ordinamenti sociali, era penetrata anche in quell' elemento regolatore di tutto il vivere, la educazione. Vi aveva impresso il suo sarcastico dubitare, lo spirito suo di fredda analisi; quindi quella potenza dissolutiva che, pari a' reagenti della chimica, ogni cosa creata scompone in principii, senza poterla più ritornare allo stato primiero. Il più considerevole mutamento che l' educazione allora subisse; quello si fu di abbandonare il vago idealismo, padre alle sonore ciance del secento, per chiudersi nelle più acute speculazioni della esperienza, le scienze di fatto. Quindi è che la matematica, la fisica, le discipline naturali,

tanto giovate dai grandi uomini di questo periodo, diventarono le regolatrici ed i cardini della istruzione, e diressero sino i più alti voli del pensiero. Allora la scienza fu preferita a tutte le emozioni del bello: allora parve che solo a mezzo di quella sarebbe assicurato il bene dell'uomo, perchè l'uomo si diceva da que' filosofanti materia, a cui quando sieno soddisfatti i bisogni fisici, nulla più resta a desiderare; quasi i lanci morali ed intellettivi di lui, non fossero i soli che lo alzassero dalle nebbie della creta, e ne dimostrassero la divinità dell'origine.

L'architettura, che fra le arti belle è quella che più ritiene della scienza, dovea prima di tutte risentire codesto impulso del positivo, e quindi da sbrigliata fantasticatrice che ell'era divenuta, mutarsi in rigida ancella della ragione. Uscita da quello immaginare stemperato, che incominciava a metter disgusto perfino in chi ordinava gli edifizii, non le rimanevano che due vie da seguitare: l'austero ragionamento independente da ogni autorità, ovvero la imitazione di quegli stili che per tradizione venivano considerati i più puri. Calcando codeste due opposte strade, l'arte ebbe, da un lato, a capitani i filosofi che, all'impero dell'autorità voleano opporre la franca parola del senso comune, dall'altra, gli spiriti imitatori, i quali in un punto coi precedenti si collegavano, vale a dire nel ritenere le costruzioni antiche e dei cinquecentisti studiosi di Vitruvio, assai più conformi alla scienza, che non le pittoresche licenze a cui fin allora si era dato nome di architettura.

FRA CARLO LODOLI

Il primo forse che in tal disciplina si facesse campione dello spirito di libera analisi, e attaccasse l'autorità nei suoi più forti trincieramenti, fu un cinico famoso ancora nella storia, il padre Carlo Lodoli, Minor Osservante, ingegno agile, destinato a grandi risultamenti, ma per colpa dell'orgogliosa modestia, e della irrefrenata bramosìa di tutto sapere, passato senza lasciare ai posteri vantaggiosi frutti del suo vigoroso intelletto. Nato costui nel 1690 in Venezia, a sedici anni fuggì a Cattaro per vestire l'abito dei Francescani. Istrutto in molte scienze e lingue da abilissimi maestri, allorchè tornò in patria, si fece egli stesso istruttore rinomatissimo nel convento di S. Francesco della Vigna, ove teneva privata scuola a molti figli di veneziani patrizii. Divenuto nelle matematiche esperto assai, si gettò a quella intolleranza verso l'autorità negli studi,

ch' è propria di chiunque s'avvezza ad esigere dimostrate con evidenza scientifica tutte le condizioni del fenomeno. Quindi è, che innamoratosi dell'arte, la quale più colle cifre matematiche si collega, la architettura, sdegnò tradizioni ed esempii, e volle austeramente sottoporla al crogiolo del raziocinio. Prendendo in esame gli edifizii antichi e moderni, senza lasciarsi imporre dalla ereditaria ammirazione a quelli professata dai maestri e dalle moltitudini, gli parvero così zeppi d'errori nelle ragioni statiche e nelle estetiche, da osare di pronunciare, con grave scandalo di molti, ed entusiasmo d'alcuni, essere stata offesa dai capi-scuola un' arte che deve aver a scopo la comoda ed ornata solidità. Nelle frequenti conversazioni ch' egli aveva co' suoi discepoli e con molti uomini di ingegno, de' quali allora si gloriava Venezia, si fece austero propagatore di dottrine architettoniche intese a rovesciare tutti i principii già da secoli statuiti; ed a mostrare specialmente i difetti degli esemplari tenuti dagli architetti come unico modello del ben costruire. Ecco il principio del Lodoli ristretto a brevi parole: Egli, osservando che diversissime erano fra loro la natura del legno e quella della pietra, voleva che in una fabbrica fossero differenziate le forme che davansi sì all' una che all'altra di queste due materie. Rifletteva poi, nulla esservi di più assurdo quanto lo adoperar di maniera, che una materia, in luogo di sè stessa, ne rappresentasse un'altra. Secondo il Lodoli gli esempii classici dell'architettura mostravansi tutti menzogneri, perchè anche usando pietre e mattoni, aveasi in quelli voluto ricordare la costruzione della capanna contesta di legnami; e questa menzogna produceva, al dir suo, non solo la sconvenienza dei mezzi al fine, ma anche la rovina delle fabbriche stesse, quasi una punizione del torto fatto alla verità. A detta sua, non si giungerebbe alla vera ragione architettonica, all'armonia, alla perfetta solidità, se non quando la materia fosse in ogni sua parte conformata secondo l'indole propria. In base di questo suo secco filosofare, egli concludeva fosse sommamente dannoso lo studio degli edifizii antichi e moderni, perchè sembravagli in quasi tutti si contenessero capricci ed errori gravissimi, così in fatto di solidità, come di comodità e di proporzione. Egli escludeva tutti i membri insignificanti, usati fuor di proposito, o che indicassero cosa contraria all'uso: voleva che non si offendesse mai la verità, rappresentando l' impossibile, nè mai si abbandonasse nella stessa apparenza quella proporzione voluta dalla forza intrinseca di qualunque materia. Voleva in fine un'architettura rispondente a codesta materia, e per ciò ingenua e sincera. Ma come poi quest'arte

s'atteggiasse nella sua mente, come dovesse dal vago teorizzare, mutarsi in tal sistema pratico, che si potesse trasfondere per la via de' fatti, egli non ce lo disse; nè ce lo dissero neppure que' suoi allievi che, lui morto, pretendevano propagarne le dottrine. Il Memmo, il più caldo discepolo ch'egli avesse, allorchè pubblicò colla stampa la prima parte della *Architettura Lodoliana*, protestando di essere soltanto il fedele ripetitore delle parole del suo maestro, ci fe' toccar con mano che questa grande riforma proposta dal Lodoli non era in sostanza che distruzione di quanto aveasi fatto fino allora, ma non altrimenti una guida sicura a quello che doveasi fare [1].

Se il P. Lodoli, anzichè essere un incerto teorichista, come apparisce nel libro del Memmo: anzichè mostrarsi un cinico espositore d'insolenti apologhi, i quali, disprezzando gli esempii dei grandi, non conducono a nessuna applicazione diretta delle pretese riforme, fosse stato da senno un architetto pratico, e ci avesse lasciati edifizii da lui murati, forse ci sarebbe dato argomentare quale architettura veramente egli tenesse come giusta e bella. Ma il mordace Padre, parlava e sparlava molto, si contraddiceva spesso, sapeva, da ingegnoso ciarlatano letterario, farsi batter le mani dagli ingegni superficiali, perchè rendeva piccante il suo dire colle pronte e pungenti risposte, fatte più efficaci dalla sonora voce e dalla severa faccia, ma ignorava ciò che più importa all'architetto, l'arte di immaginare e di disegnare un concetto insieme alle sue decorazioni.

Il Memmo, nella seconda parte degli *Elementi della Architettura Lodoliana*, descrive come lavoro del Lodoli un ristauro da lui fatto eseguire nel convento di S. Francesco della Vigna, quando era colà Commissario di Terra Santa; ma quel ristauro riducesi ad alcune porte e finestre aperte per maggior comodo dei confratelli destinati a partire per Gerusalemme, nè vi si intravvede ombra di quelle proporzioni ed ornamenti che attestano il vero architetto. Quanto fece là dentro fu null'altro che uno di que' ripieghi assennati sì, ma facili a vedersi da qualsiasi capomastro industre. Chi dovesse giudicare dell'abilità architettonica del Lodoli da questa nuda costruzione, dovrebbe concludere che la sua riforma riduceva l'arte ancor più magra e disadorna di quello ch'ella non sia oggidì. Chi vorrebbe dunque tener conto di que' suoi impalpabili precetti?

Le iraconde ed inconseguenti riforme architettoniche che il Lodoli proclamava dalla vanitosa sua solitudine, gli suscitarono opposizioni violente, e sarcasmi velenosi, quali usavansi a que' tempi dai

[1] V. *Elementi d'Architettura Lodoliana, ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa.* Vol. due, seconda ediz. Zara, 1834.

letterati. Il Poleni, vitruviano nelle midolle, e sino alla servilità rispettoso de' precetti, rifiutava ascoltarlo, tuttochè gli si professasse amicissimo. L'abate Sceriman nel lodarlo, lo deride quasi fosse un pazzo furioso [1]; il Temanza, temendosi punto da un epigramma di lui, gli avventa contro rabbiose beffe colla voce e colla stampa. Gli architetti di professione gli si scatenano addosso come cagnotti, a proclamarlo un demente che di continuo sragiona, perchè nega la forza dell'autorità. In onta di tante opposizioni, egli fece però nella sua epoca profonda impressione, ed ebbe ammiratori caldissimi, specialmente fra i primarii nobili di cui educava i figliuoli.

Morto il Lodoli in Padova nel 1761 [2], surse a farsi blando confutatore delle dottrine architettoniche di lui un gentiluomo impareggiabile nell'arte dell'azzimato vivere, il conte Francesco Algarotti, ch'era stato discepolo al Lodoli nella lingua greca, nelle matematiche e nella filosofia. Egli, destro sempre a trattar le lettere colla pieghevolezza adulatrice con cui lambiva il trono del re filosofo, coglieva sempre il destro di carezzare le pendenze del tempo per fingersene il primo banditore. Perciò credette di non poter essere tenuto il modello vero dell'*homme d'esprit*, intelligente in tutto, se non pubblicava, sotto apparenza di profondi pensieri, un lavoro intorno alle riforme necessarie in architettura [3]. Ne scrisse quindi un libro che intitolò *Saggio*, ove facendo le viste di mostrare il Lodoli come un utile novatore, ne combatteva intanto una ad una le massime. Dopo avere in quel piccino suo parto menato un pezzo il can per l'aja, sfoggiando con floscio stile teorie ciarlone, concluse in questa bella sentenza, che « il legno nella architettura è la materia matrice, quella che impronta in tutte le altre le particolari sue forme, perchè le nazioni tutte, quasi di comune consentimento, hanno preso di non imitare, di non rappresentare ne' loro edifizii di pietra, di mattoni e di qualunque altra materia si fossero, altra materia che il legno [4] ».

Codeste miserabili massime, che sotto aspetto di novità, rifriggeano Vitruvio, e tornavano a quel suo favorito modello della rozza capanna, sarebbero presto cadute di moda, se un cervello balzano ed ostinatamente audace, non se ne fosse impadronito per isvol-

1 *Viaggi di Enrico Vanton*, tom. I, pag. 271. Ediz. di Berna.

2 Alla morte del Lodoli uscirono molti sonetti e scritti a lacerarne il nome, ma il Padre Maratti, che ne rispettava il merito, dettò questo distico:

Lodolius moritur, laceratur fama sapientis;
Scinditur a pavidis mortuus et ipse Leo.

3 Algarotti, *Saggio sopra la Architettura*. Bologna. Ediz. 1804.

4 Algarotti, op. cit., pag. 21.

gerle in sentenziosi precetti, vestiti di una pomposa apparenza filosofica. Costui fu Francesco Milizia, uomo fra i più bizzarri che fossero mai, il quale, anelando per tutta la vita alla gloria della stravaganza, lanciò furiosi anatemi contro tutti gli architetti de' giorni suoi e contro quelli che lo avevano preceduto di oltre un secolo. Egli, con tutto il suo predicare originalità, molto dal Lodoli, dall'Algarotti e da altri copiando, volle co'suoi *Principii di architettura civile*, stringere gli architetti a fondare l'arte sulle norme della filosofia vitruviana. In onta delle fiere opposizioni che gli architetti pratici di quei giorni lanciarono contro il Milizia, pure quel suo libro fu da molti considerato come ottima norma di ben architettare, perchè conforme allo spirito d'analisi dominatore del secolo. Specialmente in Roma buon numero di giovani procurò ridurre in atto le nuove lodoliane e miliziane dottrine; ma sottoponendo poi alla prova del disegno quello strambo modello della capanna, volendo su quel sistema inventare ed ornare edifizii, si vide ridursi in fumo tutto quel pomposo apparato di dottrine.

A Venezia per altro, se molto fu parlato dagli artisti e dai letterati intorno alla vantata innovazione del Lodoli, se gli accigliati filosofanti lo diceano divino, nessuno tentò di attuarle. Invece gli architetti pratici corsero a riparare la naufragata navicella dell'architettura in più tranquillo porto, quello dell'autorità e dell'imitazione, solo modo con cui stimassero poterla purgare dal barocco. Nè già, come sarebbe stato a desiderarsi, si fecero a studiare l'arte sugli stili del medio evo e su quelli lombardeschi del secolo decimoquinto, ripristinando così tutta intera la tradizione; ma si proposero di seguitare le regole, allora meglio svolte di Vitruvio, e più ancora quelle venerate di Andrea Palladio, pretendendo così tornare sulle orme dell'antichità.

Molte cause concorrevano a portare in Venezia l'arte verso l'accennata via imitatrice. E prima forse di tutte l'esempio d'una fra le città dello Stato, la quale, anche in mezzo ai più furiosi folleggiamenti del barocco, s'attenne fida alle massime del suo Palladio, e fra la universale corruzione del gusto, dimostrò sempre se non originalità, almeno assennata saviezza. Ciò produsse l'effetto che, allorquando le moltitudini si mostrarono sazie del manierismo borrominesco, gli architetti si adoperassero a correggersi, studiando ed ammirando la mai interrotta castigatezza degli edifizii vicentini, e si facessero a meditare i libri e più le fabbriche di Palladio, divenute allora più accessibili al compasso, perchè illustrate con disegni ed esatte descrizioni dal vicentino Ottavio Bertotti Scamozzi [1].

[1] Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati ecc. Vol. quattro.

Ma chi venerava Palladio doveva necessariamente adorare anche i grandi modelli ch'egli s'era proposto di seguitare, vale a dire l'antichità romana e Vitruvio. Ecco quindi i costruttori più accreditati, darsi passionatamente a svolgere i libri in cui contenevansi le maraviglie dell'una, e i vantati precetti dell'altro. A codesti studii allora era consentito consecrarsi con ben maggiore facilità che non nel secolo precedente, perchè da tutte parti d'Italia fervidamente intendevasi allo studio dell'antico, e si andava commentando e traducendo Vitruvio colla sicura scorta dei monumenti. La scoperta in quel torno accaduta delle antichità di Ercolano e Pompei, pose in tutti gli archeologi e negli artisti un ardente affetto verso quanto mandava odore d'antico. Allora per tutto pubblicavansi illustrazioni di musei e di raccolte archeologiche. Queste e quelle s'accrebbero di oggetti preziosi. Il Vaticano riboccò di antiche maraviglie, che cogli scritti e colle incisioni si faceano conoscere ai lontani; le grandiose rovine di Pesto comparvero splendidamente disegnate: quelle di Roma vennero in luce coll'incisione, per opera di un intagliatore ed architetto veneziano, Gio. Battista Piranesi, che, insieme ai figli e ai congiunti, tutte le delineò all'acqua forte, con un fuoco ed una maestria inimitabili. Un altro veneziano valentissimo nelle matematiche e dotto assai nelle cose di architettura, il famoso marchese Poleni, si fe' a raccogliere quegli scritti che più giovavano ad illustrare Vitruvio, dando fuori le sue *Exercitationes Vitruvianæ,* nelle quali pose note e schiarimenti opportuni a recar luce sui passi più oscuri del latino architetto.

In quest'epoca quindi non sono più da cercarsi a Venezia i voli dell'arte corrotta; ma invece ci vengono innanzi le misurate produzioni della regola, fatta ormai signora, anzi dirò meglio, tiranna degli edifizii. L'architetto veneziano di questo tempo, non ripensa più colla immaginazione le piante e i prospetti; egli li vede colla memoria, e suda faticosamente a cercare se il breve concetto che sente dentro da sè, siasi altra volta eseguito dagli antichi o da Palladio; giacchè se non è confortato da esempii, egli lo rigetta come riprovevole capriccio. Siccome poi quasi tutti i resti dell'antichità greca e romana vanno decorati da qualcuno dei cinque ordini, e cogli ordini fregiò quasi sempre le sue migliori fabbriche Andrea Palladio, così ne venne che, rinnovando la varia combinazione di quelli, secondo le prescritte regole, si stimasse aver raggiunta la vera bellezza architettonica. Addio dunque per sempre alla libertà del pensiero, addio alle fregiature eleganti che dalla regola si distaccano: per essere architetto non altro abbisogna che sapere come Palladio, ovvero

gli edificatori antichi, disponessero gli intercolonnii o delineassero i capitelli dorici, jonici e corintii. I pochi architetti sui quali debbo adesso condurre il discorso, raffermano tutto ciò ad evidenza, imperocchè se l'opere loro non possono accusarsi di scorrezione, si manifestano anche quasi tutte senza quella libera scintilla del genio, che fa veramente grandi le produzioni della sesta.

ANDREA COMINELLI

ORATORIO DELLE TERESE. Questi fatti cominciarono a ravvisarsi in quell'Andrea Cominelli, il quale sul principio del secolo decimottavo alzava lodevolmente, ma senza una novità al mondo, l'oratorio delle Terese. È un quadrilatero ornato da gentili pilastri corintii, fra cui stanno arcate che contengono barocchissimi altari. La cupola maggiore alla quale dà ingresso un grande arcone di contro alla porta, va fiancheggiata da belle colonne corintie, che insieme ai predetti pilastri portano una savia trabeazione, la quale serve di imposta all'arco della maggior cappella accennata. Un attico, troppo nudo, a dir vero, è limitato da un soffitto a lacunari di buonissimo spartimento. Le forme palladiane si ravvisano da per tutto, specialmente nei profili.

Non so se questo Cominelli sia quello stesso che scolpì la ridicola statua di S. Gherardo Sagredo sull'altare dedicato a questo santo in S. Francesco della Vigna. Se è il medesimo, è forza veramente compiangerlo, perchè talvolta abbandonasse il ragionevole compasso, a fine di dar mano all'inesperto scalpello. Non è facile trovare una statua peggiore di questa a Venezia.

GIOVANNI SCALFUROTTO [1]

CHIESA DI S. SIMEONE MINORE. Uno dei più giudiziosi ed anche dei meno schiavi edificatori di quest'epoca imitatrice, fu Giovanni Scalfurotto zio materno del Temanza ed anche suo istitutore in architettura. Due soli edifizii abbiamo in Venezia di lui; ma in entrambi apparisce non solo certa corretta saviezza, ma anche gusto ed amore al bello. Il più rinomato è la chiesa di S. Simeone minore ch'egli costruì dal 1718 al 1738. In essa vedesi apertamente

[1] Le Guide lo dicono Scalfarotto; ma il Temanza che gli era nipote e discepolo lo dice sempre *Scalfurotto*.

com' egli si proponesse di seguitare il Panteon, ma senza copiarlo; anzi tentasse industremente di evitare gli sconci prodotti dalla forma circolare sugli archi giranti allo intorno. Di faccia alla porta si schiude un arcata che introduce al coro ove sta il principale altare e questo coro, alla guisa di quello di S. Giorgio maggiore, si foggia lateralmente in due semicerchi. L' ordine principale intorno è corintio come nella loggia esterna, e corintii son pure gli ordinetti che servono per la porta, pel tamburo della cupola e per i quattro altari. Dà nobile aspetto alla facciata una loggia, sulla cui fronte stanno quattro colonne e due pilastrate quadre: nei fianchi invece due colonne e le altre facce delle due pilastrate antedette. Vi si sale per un' alta e snella scaléa di sedici gradini. Tutto questo potrebbe dirsi non solo ragionevole ma elegante, se una gigantesca e pesantissima cupola, che copre tutto il corpo della chiesa, non guastasse l' effetto, facendo apparire meschina l' indicata loggia.

Il Diedo che nelle Fabbriche di Venezia illustrò con molta diligenza questo pregevole tempio, loda assai lo Scalfurotto per essersi prefisso il numero tre siccome regolatore delle principali proporzioni. Difatti, diviso in tre parti il diametro del circolo, dall' arcata del coro alla sua corrispondente di faccia, accanto alla porta d' ingresso, si vede che con una di queste parti fu determinata l' apertura della detta arcata. Anche nella elevazione regna il numero tre, sicchè tripartita l' altezza di tutto il tempio, due parti ne formano la larghezza. Diviso per tre l' ordine principale, compreso il suo zoccolo, due di queste formano la proporzione dell' ordine superiore egualmente collo zoccolo che gli appartiene. Così pure nel prospetto è seguita la stessa norma del numero tre: un terzo delle colonne forma l' altezza della gradinata, l'attico è il terzo dell' ordine colla sua trabeazione.

Ma che vale tutto ciò? Così fatte rispondenze aggiunsero forse bellezza a quest' opera? A me veramente non pare: giacchè, chi s' accorge di queste relazioni del ternario? È una singolare ostinazione quella degli architetti servi alla regola, di non comprendere come i rapporti trovati sulla carta, debbano per forza sparire tosto che s' applichino a fabbriche murate. Nè può accadere altrimenti, imperocchè le forme portanti quei tali rapporti, imprimendosi nell' occhio colle diminuzioni prospettiche venute dallo scortare degli oggetti, non si conservano più nella proporzione medesima, pur con tanta fatica cercata sul disegno. E perchè invece che stillarci il cervello, in que' giochetti, non cercare coll' occhio esercitato all' osservazione lunga dell' elegante e del bello, quell' armonia la

quale, figlia essendo del sentimento, per questo appunto si ribella alla regola, e si fa ritrosa ad ogni pedanteria del precetto?

Questo tempio dello Scalfurotto, che senza dubbio è da tenersi come una delle migliori fabbriche del secolo decimottavo, presenta però qualche difettuccio di rilevanza; oltre quello notato della cupola. Fa per esempio un brutto vedere allo esterno l'attico alto di troppo in confronto della loggia. La loggia stessa, tuttochè elegante, sarebbe senza dubbio più lodevole, se uguali fossero gli intercolonnii suoi, se si avesse ommesso quel confuso binato agli angoli cui aggiungono sgarbatezza quegli inutili quarti di pilastro intrusi per forza fra le due pilastrate quadre, e finalmente se fosse con modanature meno disaggradevoli profilata la porta. Anche nello interno v'ha qualche peccatuccio; ma per me il più rimarchevole mi pare lo aver tenuti tanto meschini i pilastri del tamburo della cupola in confronto dell'ordine sottoposto, e la soverchia ampiezza delle finestre disposte nel tamburo stesso, quando si raffrontino ai pilastri che le fiancheggiano.

INTERNO DELLA CHIESA DI S. ROCCO. L'altra opera del nostro Scalfurotto, che di certo non lo onora meno della descritta, è tutto quello che da fondamenti murò nello interno della chiesa di S. Rocco. La cappella maggiore e le due laterali che sono di mastro Buono, come già vedemmo (pag. 171) si vollero lasciate in piedi quando trattossi di ricostruire la chiesa. Allorchè dunque lo Scalfurotto fu incaricato di condurla a termine, da quell'uomo giudizioso ch'egli era, non volle allontanarsi dallo stile dell'insigne quattrocentista, e quindi fè ricorrere le stesse cornici e lo stesso andamento di pilastri delle accennate tre cappelle, di modo che tutta la costruzione paresse di un solo tempo e di un solo architetto. La medesima avvertenza, egli ebbe anche pei quattro altari laterali. Tanto buon senso in quell'epoca era una vera anomalia, e si merita quindi grandissima lode.

Questo ingegnoso artefice morì vecchio in Venezia nel 10 ottobre del 1764. Il Temanza ci ricorda come scultore un Bartolommeo Scalfurotto che nel 1731 surrogava un de' capitelli del Palazzo Ducale consunto dal tempo con altro nuovo [1]: ma potrebbe darsi avesse errato nel nome di battesimo, e quindi si trattasse anche qui del Giovanni su cui parlai.

[1] Temanza. *Vite ecc.* pag. 509.

GIORGIO MASSARI

Contemporaneo all' artista testè nominato fu Giorgio Massari, e di lui ebbe maggiore la fama, quantunque ne meritasse assai meno. Egli che molto edificò in Venezia, ma assai più fuori, riuscì nell' opere sue pesante, e senza una scintilla di genio; sebbene alcune Guide ce lo mostrino come un eletto ingegno. Basterebbe guardare alla facciata della Scuola della Carità ora Accademia, per andar convinti quanto poco egli valesse nell'invenzione. Non so che cosa possa esservi di più comune di quelle quattro mezze colonne posate su piedistalli, e reggenti un attico a risalti, senza dir della porta che anch' essa fa una meschina figura con quelle due magre colonnucce a' fianchi [1].

Il Massari alzò anche il terzo ordine del palazzo Rezzonico, che vedemmo condotto nei due primi piani dal Longhena. Qui non gli restava miglior partito che seguitare lo stile del corrotto suo predecessore, ed egli l' adottò con qualche abilità, giacchè nessun si avvede del mutato architetto.

I GESUATI. La più lodevole opera del Massari è la chiesa dei Gesuati sulle Zattere ch' egli cominciò nel 1726 e finì nel 43. È una vasta nave decorata da mezze colonne corintie di buona proporzione chiudenti archi che si fanno ingresso a cappelle sfondate. Il cornicione, risaltato sull' intercolonnio minore, rientra nel maggiore ch' è spazio alle arcate. Codesta chiesa è tagliata a petto negli angoli, quindi dà luogo colà a risalti e scantonature sgradevoli; e del pari poco gentili son le riquadrature che raccerchiano le troppe nicchie. I profili poi appariscono affatto palladiani. Più rimarchevole ne è la facciata, le cui quattro colonne composite sono di una dimensione gigantesca. Nell'intercolonnio di mezzo è la porta fiancheggiata da due colonne corintie con frontespizio arcato: nei laterali stanno l'una sull'altra due nicchie per parte, fatte più brutte da detestabili statue. I piedistalli delle colonne, così nello esterno che nello interno, con savio intendimento non hanno cornice, e per tal modo furono risparmiati i soliti tormentosi sporti: così l'architetto li avesse risparmiati anche negli angoli di quella sua fronte, e invece dei mal ideati mezzi pilastri colà posti senza ragione nessuna, avesse lasciata campeggiar libera la colonna! Vista per altro dal mezzo del canale,

1 Questo lavoro fu però eseguito da quel povero Macarucci che era al Massari discepolo, e potrebbe darsi che costui avesse alterato a sua voglia il primitivo disegno.

questa facciata torna forse all' occhio più gradevole che non quelle di tante lodatissime chiese del secolo decimosesto.

PALAZZO GRASSI. È pur del Massari il palazzo Grassi (ora Albergo dell' Imperatore d'Austria) sulla punta del campo di S. Samuele. Non può dirsi cosa scorretta, perchè disposto con regolarità a bozze nel pianterreno, a pilastri jonici e corintii nei due superiori. In onta a questo non raggiunge eleganza, e comparisce cosa comune, e secca, in particolare nei profili. La parte che a me spiace di più è l'approdo per acqua nel pianterreno, il quale, tuttochè formato da tre porte, non ha nulla di grandioso, anzi dà in minuzie, forse per colpa dell' aride modanature.

CHIESA DI S. ERMAGORA E FORTUNATO. Il Massari conduceva pure nel 1736 lo interno della chiesa di S. Ermagora e Fortunato, a riserva della cappella maggiore alzata fin dal 1728. Ha questo tempio la forma di un quadrato, intorno a cui gira un ordine composito di colonne canalate, strette verso la metà da un anello a fregi, quasi ad imitazione di quelle usate spesso dai Lombardi. Le modanature si mostrano, come tutte l' altre del Massari, alquante secche.

LA PIETA'. Fu pure Giorgio l' autore della chiesa della Pietà sulla riva degli Schiavoni, la quale ricorda molto il concetto di quella de' Gesuati. È un rettangolo scantonato a curve negli angoli decorato da pilastri corintii sostenuti da piedistalli. La facciata fu eretta appena sino al terzo inferiore delle colonne, ma da quanto rimane si vede che dovea essere di poco dissimile dall'altra ricordata dei Gesuati. Elegante ne è la proporzione della porta corintia. È singolare un dialogo conservatoci dal Memmo ne' suoi Elementi di Architettura Lodoliana [1], fra il P. Lodoli e l' architetto di cui trattiamo, dialogo che a mio parere serve a far conoscere la spolpata logica dell' uno, e la servile e copiatrice sesta dell' altro. Chiamato il Lodoli dai direttori dell' ospedale a veder il modello proposto dal Massari per questa chiesa, si provò a notare tutti quei malanni che, al dir suo, offendevano ragione e solidità: ma il povero Massari mortificato replicava, bastargli condurre ogni cosa secondo gli antichi esemplari e Vitruvio; giacchè non acquistavasi allora la fama di buon architetto colla matematica alla mano, sì bene invece coll' imitare il meglio e il più possibile l' opere che erano nella stima maggiore, evitandone i difetti: altro non volersi a quei tempi dai commettenti se non imitazioni di Palladio e di Vignola; essere quindi in pericolo di morirsi di fame quell' architetto che desse roba

[1] Vol. I. pag. 9.

nuova, in luogo di copie. E concludeva rabbiosamente chiedendo, *e quando mai prima d'ora s'è fatta entrare la logica nella architettura?* Interrogazione stupenda che starebbe bene incisa a caratteri cubitali su molte delle odierne costruzioni, e meglio ancora sulla porta di certe scuole d'architettura che conosco io.

Eseguì il Massari anche la cappella maggiore di S. Maria della Fava; ma non tutta la chiesa, come affermò qualche Guida. Quella è opera di un Antonio Gaspari, il quale però pare s'attenesse molto allo stile di Giorgio. Infatti, anche nel palazzo Zanobrio ai Carmini, concetto di questo medesimo Gaspari, fu seguitata quella non felice maniera. La seguitò anche un Lorenzo Boschetti che nel 1749 murava la grandiosa chiesa di S. Barnaba, e pare desse un prospetto anche per quella di S. Eustachio, al dire del Coronelli. Osserva però il Moschini [1] che S. Eustachio, essendosi alzato nel 1678, è difficile credere che il Boschetti il quale architettava allora, fosse ancor vivo, od almeno operoso nel 1749.

BERNARDINO MACCARUCCI

Fu allievo del Massari anche quel Bernardino Maccarucci, che mostrò nell'arte e nella vita ben più prosunzione, che merito vero. Figlio di un legnajuolo, studiò i principii della geometria sotto l'abbate Selva, l'architettura sotto il Massari; e in breve avviato alle cose pratiche, si fè sprezzatore d'ognuno de' suoi colleghi, e con male arti tentava mostrarli tutti inferiori a lui. Per codesto *onesto* cammino venne in tal fama, che gli vennero allogate fabbriche importantissime. Per tacere delle minori, sono da nominarsi il gran locale ad uso di Ridotto vicino alla piazza di S. Marco, l'esecuzione della facciata della Scuola della Carità, di cui avea dato il disegno il Massari, la soppressa chiesa di S. Leonardo, i risarcimenti della sala de' Banchetti nel Palazzo Ducale, e finalmente la facciata della chiesa di S. Rocco, in cui, senza intendere per nulla il vago stile lombardesco, si propose di imitare il vicino prospetto della Confraternita. Disgraziato divisamento, perchè ad altro non riuscì, se non a congegnare nel modo il più disarmonico una magra facciata a due ordini con profili e risalti spiacevoli. Il Maccarucci morì nel 1798.

Ma è tempo, che tocchiamo dei due architettori, che avendo

[1] Moschini. *Guida di Venezia*, tom. II. pag. 145.

avuti comuni gli insegnamenti, e meglio degli altri avendo attinto allo stile sansovinesco e palladiano, lasciarono di sè migliore rinomanza: intendo dire, Matteo Lucchesi, e Tommaso Temanza.

MATTEO LUCCHESI

Nato nel 1705, si applicò sin da giovinetto alle matematiche in compagnia di Tommaso Temanza, che gli rimase amico per tutta la vita. Versato bastevolmente nelle buone lettere, pubblicò un libricciuolo contro il celebre Scipione Maffei per confutare quella sua pretesa scoperta del sopraornato toscano. Scrisse inoltre una dotta lettera sopra la serraglia dell' arco di Tito; miseri argomentucci che rivelano l' uomo atto solo a vedere nell' antico le minutaglie dell' accessorio, anzichè la grandezza artistica di quelle età. Eletto ingegnere al Magistrato delle acque, fu adoperato in tutti i più rilevanti lavori di idraulica e di idrostatica che avesse allora Venezia.

CHIESA DI S. GIOVANNI IN OLEO (Vulgo Novo). Poco ci rimase di lui come architetto civile, ma in quel poco si fa conoscere un palladiano che giura in *verba magistri*, ed anche pretendendo correggere il suo esemplare, si tuffa sino a gola nella imitazione. Tale comparisce infatto la sua chiesa di S. Giovanni Novo, in cui egli si prefisse di emendare i difetti che venivano notati nella basilica del Redentore, e perciò chiamava il suo miserello parto orgogliosamente, il *Redentore redento*. È una sola nave non vasta, decorata da due sfondati per parte contenenti gli altari, e da una cappella in faccia alla porta in cui si chiude il maggiore. L'ordine è corintio sopra altissimi piedistalli, che fanno parere esili le mezze colonne. Più lodevoli compariscono le arcate che fra queste sveltamente si schiudono, ma ben altro che lode si meritano quegli intercolonnii minori così angusti e profondi. Quanto meglio se, accostando di più le colonne, le avesse a dirittura appaiate posandole sopra uno zoccolo comune senza tante cornici? Il prospetto fu appena incominciato, giacchè non si vedono che quattro pezzi di mezze colonne a base attica; l'ordine dovea forse essere anche qui corintio. I profili tutti furono tolti da quelli più usati dal Palladio per quest' ultimo ordine.

Il Lucchesi eresse anche l'ospedale vicino a S. Giovanni e Paolo, ch'è detto l'Ospedaletto, e probabilmente architettò anche l'interno della chiesa, la cui decorazione jonica tien molto del palladiano. Questo artista diresse anche il palazzo dei Polcenighi a Polcenigo nel

Friuli, ove è celebre la scala per cui vi si sale. Morì il Lucchesi nel 1776.

TOMMASO TEMANZA

Ma ben più che il Lucchesi ebbe meritamente fama a Venezia e fuori Tommaso Temanza, tuttochè egli si guadagnasse tale rinomanza meglio cogli scritti che non colla sesta. Nato nel 1705 ebbe a maestro nei primi anni dell'adolescenza Andrea Musalo, ch'era allora professore di matematiche in Venezia, e si conosceva anche di architettura. In quest' ultima disciplina però, gli fu guida, come ho già detto, lo Scalfurotto, che gli era zio materno. Addentratosi con buon profitto nella scienza dei calcoli, ricercò gli insegnamenti del marchese Poleni e dello Zendrini, uomini peritissimi della meccanica e dell' idraulica. Amoroso delle cose antiche, pose su quelle così fervidi studj, che potè, quasi non ancora uscito d' adolescenza, stampare un volume sulle antichità di Rimino da lui visitate, e ne ebbe conforti ed incoraggiamenti dai valenti archeologi ch'erano allora in Italia. Da quell'epoca non abbandonò più la penna [1], or consecrandola a lavori di idraulica, ed ora a quelli che si legavano all'antichità e all' arte della sua Venezia. I più rinomati fra questi lavori sono la Dissertazione sopra un' antica pianta di Venezia nel duodecimo secolo, libretto prezioso per critica, e per copia di notizie, e le sue Vite dei più celebri architetti veneziani del secolo decimosesto; che stampate prima separatamente, egli riunì più tardi in un solo volume nel 1777, raccogliendovi quanto più potè rinvenire di interessante sull' architettura veneziana del secolo indicato. In onta di qualche inesattezza anche di rilevanza, impossibile ad evitarsi in lavori di sì fatto genere; in onta di qualche prodigalità di lode ad artisti cui forse giovava notare le colpe di intemperanza nelle quali caddero talvolta, è questo un libro a

1 Ecco l'elenco delle opere pubblicate dal Temanza.

Delle antichità di Rimino, un vol. in 4, 1741.

Sopra il codice Publicorum al Magistrato del Piovego, (senza anno).

Dissertazione sopra l'antichissimo territorio di S. Ilario, ecc. Venezia 1761.

Dissertazione sopra un'antica pianta dell'inclita città di Venezia, ecc. Venezia 1781.

Parere sul soffitto del Teatro Olimpico di Vicenza. Venezia 1765.

Difesa dell'opinione intorno ai tagli fatti dai Padovani nella Brenta l'anno 1143. Venezia 1776.

Sugli Scamilli impari di Vitruvio. Venezia 1780.

Vite de' più celebri architetti Veneziani, ecc. Venezia 1777.

Opere rimaste inedite.

Sui pozzi in Venezia e loro storia.

ragione stimato, perchè il primo, e forse l'unico nel quale sia svolta con senno la storia architettonica di Venezia nell'età detta d'oro. Ogni fatto d'importanza egli attinge alle fonti, ogni opera de' suoi architetti esamina colla sicurezza dell'uomo di mestiere. Educato per altro a non tenere per ottima se non l'architettura antica e quella del Palladio [1], giudica talora con troppo sinistra prevenzione tutte quelle opere ed artisti che a simili esemplari non si attengono. Codesta colpa in cui tutti cadevano allora, perchè schiavi all'autorità de' gran nomi, egli tempera per altro spesso con bella independenza di opinioni, sicchè, guidato dalla verità, encomia lo stile gotico, esalta il lombardesco, mostra inutili le regole delle tre medie; raccomanda qualche volta, sebbene per altro soppanno, la libertà dell'architetto [2].

Questo assennato ingegno che visse da gaudente [3] lunghissima vita sino all'anno 1789, tenne quando amichevole, quando dotta corrispondenza con quasi tutti quei letterati od archeologi che allora scriveano sull'arte con vera intelligenza. Tuttochè non ne dividesse le opinioni, curò sempre l'amicizia e la relazione di quel borioso Francesco Milizia, il quale nelle molte sue lettere al Temanza non rifiniva di chiamarlo *il più grande architetto che avesse allora l'Italia e l'Europa* [4]. Nè dicea già questo per convinzione, ma perchè sperava ricambiata con altrettanto incenso la impudente lode. Mantenne il Temanza dotto commercio epistolare col Preti e col Ricati architetti mediocri, ma nelle teorie dell'arte versati; poi ebbe relazione col conte Arnaldi di Vicenza, celebre a diritto pel suo lavoro sulle *basiliche*, col Mariette raccoglitore ed illustratore insigne di incisioni preziose: col Padovano abbate Gennari, erudito di molto sapere, con monsignor Bottari archeologo fra i più accreditati dell'epoca: ma l'amicizia vera e confidenziale la serbò per l'abbate Gaspare Patriarchi, il quale, credesi

1 In una lettera al Milizia manifesta lo sprezzo in che teneva ogni architettura che non fosse su que' modelli formata. « L'Italia (dice egli) oggidì è ripiena d'architetti, ma sono tutti, per valermi di un termine pittoresco, manieristi, vale a dire, lontani affatto dalla natura e dal vero. Imperocchè presso costoro è una galanteria ed una moda, come sono le ballerine da teatro; e non più una maestosa matrona quale fu presso i Greci ed i Romani, e presso coloro che in questa nostra egregia provincia fiorirono nel secolo decimosesto: e tutto questo procede perchè non si studia, e perchè si crede di saperne assai più di quelli che furono i nostri veri maestri. » (*Lett. Pitt.* tom. VIII, pag. 315).

2 Scriveva giudiziosamente in una lettera al Lucchesi « l'architettura non essere una dotta imitazione di tutto quello ch'è antico, bensì una dotta imitatrice di ciò che è vero e naturale ».

3 Narra il Memmo come egli fosse assiduo frequentatore delle tavole patrizie, e a quei ricchi deschi mangiasse per quattro (*Elementi* ecc. tom. I, p. 161).

4 *Lett. Pitt.*, tom. VIII, pag. 81.

rivedesse gli scritti di lui e li polisse così, da ridurli a quella decente dizione che meritò al Temanza nome di corretto scrittore.

Quanto per altro è da pregiarsi quest'uomo come buon critico e come peritissimo architetto idrostatico ed idraulico, altrettanto è da reputarsi povero d'idee nella architettura civile. Poco ci rimane di lui, ma quel poco manifesta com'io non m'inganni a giudicarlo così. Uscendo dai confini di questo mio lavoro quanto il Temanza eseguì fuori di Venezia, mi limiterò a parlare del poco ch'egli in patria edificò.

È sua la cappella di S. Gherardo Sagredo a S. Francesco della Vigna; concetto secco e comune, pure non disarmonico nelle proporzioni, se non avessero guasto anche questo piccolo pregio una barbara statua del Cominelli, e due manierati depositi di Antonio Gai.

Al Temanza s'ascrivono anche quelle otto colonne di stile lombardesco che nel 1755 furono poste nei quattro vani del portico sotto l'orologio della piazza, col fine di correggerne la soverchia ampiezza. A pagina 196 ho già riferito il mordace epigramma lanciato contro questa aggiunta, da molti allora tenuta inutile. Quanto questo architetto desse alle minuzie importanza, lo prova quel piccolo lavatojo della sagrestia di S. Simeone Minore da lui immaginato. Di questa frottola parlava e scriveva di continuo agli amici, sebbene non sia che un acquaio de' più comuni, la cui invenzione non può costare fatica, se non a quelli che serrano nella mente scarsissimo numero di idee.

LOGGIA DEI ZANOBRIO. Il Temanza apparisce un dichiarato palladiano nella loggia in fondo al giardino del palazzo Zanobrio ai Carmini. È una specie di casino a due piani con vasta sala nel mezzo del primo, a cui risponde a terreno un'ampia stanza quadrata pel giardiniere, con luoghi annessi ad uso del giardino stesso. Dal piano terreno sporge una loggia con quattro colonne d'ordine jonico fiancheggiate da due sodi, a guisa di lesine, che ne rafforzano gli angoli. Il superiore si stende in terrazza per tutto lo spazio della accennata loggia. La parte centrale è decorata da quattro pilastri corintii addossati al muro: il sopraornato di essi ricorre per tutto il prospetto; solo la cornice che li abbraccia risalta un po' da quello, per farsi base ad un frontespizio da cui la fabbrica è superata.

Il Diedo tutto anch'egli ligio a Palladio, lodò qui la purità ed il candor dello stile, e disse che quest'opera *piacerà sino a che le bellezze palladiane e sansovinesche staranno in onore* [1]: nè s'accorse che il sovrapporre un ordine corintio al jonico, e chiudere il primo con

[1] *Fabb. di Venez.*, tom. II, pag. 58.

un frontespizio, risulta concetto comune cui tutti ci arrivano, per quanto scarsi d'ingegno. Almeno avesse qui l'architetto abbellito il volgare suo pensiero con qualche pellegrinità negli ornamenti: ma neppur questo; chè i profili tutti, così delle colonne che delle trabeazioni son aridi, spolpati, e ciò ch'è peggio, servili imitazioni di Palladio e degli altri precettisti. Sola parte in cui non possano chiamarsi complici, nè il Palladio, nè il Sansovino sono quelle lesine che fiancheggiano la loggia terrena, le quali, a dir le cose come stanno, danno apparenza di grettezza, e coi loro scarni riquadri annunciano già venuto in Italia quello stile francese, di cui vedremo a Venezia diventar vittima il Selva.

CHIESA DELLA MADDALENA. Ma l'opera, la quale procurò maggiori lodi al Temanza, fu la chiesa della Maddalena, ch'egli architettò circolare, perchè allora da per tutto voleansi Panteon, se poi con grave scapito degli usi religiosi importava poco. Vedendo per altro il Temanza gli sconci che ne sarebbero venuti introducendo nello interno arcate le quali, secondando la curva delle muraglie, avrebbero dato apparenza di cadere supine, immaginò lo spediente sì ovvio, e pure tanto lodato, di inscrivere nel cerchio un esagono, e su ognuno dei lati di questo, aprire altrettanti archi sfondati per accogliere gli altari. Così urtò, è vero, nell'altro malanno che il soffitto dell'architrave sovra le colonne disposte in circolo, non camminasse paralello alla muraglia su cui si appoggia, ma evitò poi l'accennato guaio ch'era a cento doppi maggiore.

Il Diedo nella diligente illustrazione che diede di questo tempio nelle fabbriche di Venezia [1], lodò con troppa predilezione ogni cosa; lodò gli avveduti rapporti fra gli intercolonnii maggiori ed i minori: lodò la rispondenza dell'ordine esterno coll'interno; trovò bellissima la forma del coro a due nicchie semicircolari; disse di una *purità che innamora* la semplice facciata; rinvenne bellezza fino in quelle magre arcate che girano intorno alla esterna circonferenza: in una parola trovò per tutto squisite perfezioni. Che se tanti encomii peccano di esagerazione, io non son però d'accordo con quelli che dicono la Maddalena un concetto affatto magro e comune. Novità non se ne ravvisan di certo, è vero, ma pensiamo che un architetto, il quale si creda in obbligo d'attenersi ai precettisti scrupolosamente, in particolare per quanto spetta agli ordini, si chiude in certo qual modo la via a pellegrine invenzioni. Quando ha conseguito una certa armonia, gli par d'aver raggiunto lo scopo:

[1] Tom. II, p. 52.

ed armonia nella Maddalena non manca, in particolare nello interno. Anche a me non somigliano belle le quattro colonne binate dell'esterno prospetto; anche a me spiace il profilo meschino del capitello jonico, che qui avrebbesi potuto disporre coll'ipotrachelio, come quelli di Minerva Poliade o della Libreria di S. Marco; anche a me spiacciono e le cornici monotone, sagomate, direi quasi, con mano irresoluta, e le brutte lesine del circolo esterno, e le troppo aggettate imposte degli archi, e l'arido lanternino della cupola; ma col Diedo divido l'ammirazione verso gli altari corintii, le cui colonne in luogo di poggiare, come d'ordinario, sopra la mensa, sono piantate in terra; pensiero nuovo e felice, il quale aggiunge all'altare semplice grandiosità. A me piace anche la mensa priva di parapetto e sostenuta da due gran mensole: così potè l'architetto profittare di uno spazio maggiore per la predella, la quale, a cagione della strettezza del luogo, sarebbe rimasta un po' corta, se si fosse riempita col solito parapetto. In una parola mi pare che la chiesa della Maddalena sia come tutti gli edifizii di imitazione, un'opera senza genio, ma tutt'altro che disprezzabile.

ANTONIO VISENTINI

Fu uno dei più castigati architetti di questa età, ma occupato principalmente nell'incisione di molti lavori architettonici, fra quali le vedute di Venezia del famoso Canaletto, e la chiesa di S. Marco, pubblicata in molte tavole in gran foglio nel 1761, poco murò secondo i suoi progetti. Citansi come opere di lui due case costrutte pel console britannico Smith; una in Venezia, l'altra a Mojano sul Terraglio, ma non ci è dato adesso indicare quali sieno [1]. Egli era anche buon prospettivo, e molte vedute dipinse pei veneti patrizii. Ma la fama di savio architetto egli la deve principalmente alle, da me più volte citate, *Osservazioni al Trattato del Gallaccini.* In esse mirò, come ho già detto, a sferzare il barocco che guastava ogni fabbrica, e dimostrando il suo assunto cogli esempii che portò incisi, lo comprovò con savii ragionamenti, ne' quali le ragioni statiche sono ancor meglio discusse che non le estetiche. Diresse lo staffile principalmente contro le follie borrominesche, di cui andava allora sì fastosa l'architettura di Roma, e più ancora contro l'altre che si operavano al suo tempo, ed anche prima, in Venezia. Il gran numero d'errori ch'egli rinviene, in particolare negli edifizii

[1] *Elementi dell'Archit. Lod.*, tom. I, pag. 3.

sacri di quest'ultima città, è cosa degna di molta considerazione, specialmente adesso in cui il *rococò* pare voglia, come l'Anteo della favola, sollevarsi ancora vigoroso. Con poche aggiunte e schiarimenti che togliessero a queste osservazioni l'incubo dell'autorità che le fa spesso pedantesche, diventerebbero una proficua storia del barocco in architettura, che mi piacerebbe porre in mano dei giovani architetti, inclinati adesso a buttarsi trabocconi nei fronzoli del secento, affinchè facessero senno, o procurassero di farlo tornare ai loro commettenti.

ALTRI ARCHITETTI DI MINOR CONTO

Negli anni in cui fioriva il Temanza, rizzavano in Venezia alcune non del tutto riprovevoli fabbriche qualche dilettanti di architettura od anche semplici proti. Un Francesco Bognolo, buon pratico, alzava la chiesa di S. Tommaso. Filippo Rossi, peritissimo nella costruzione e capo mastro accreditato, dava il disegno della chiesa di S. Biagio, ora chiesa dell'I. R. Marina, e della Scuola del Rosario vicino a S. Giovanni e Paolo. Un prete, Carlo Corbellini murava, secondo il suo progetto, la chiesa di S. Geremia, ricca per mole, ma povera di pregi; e nella stessa chiesa eseguivano sfarzosi quanto goffi altari Giammaria Laureato ed Antonio suo figlio, anch'essi capimastri. Giuseppe Pedolo buon proto-muratore riduceva alla forma presente la *chiesa* dei SS. Apostoli.

In quel tempo ebbero nome di buoni dilettanti di architettura i due chierici regolari Somaschi, Padre Francesco Vecellio, ed il di lui amico Padre Benedetto Buratti, cui devesi il non inelegante campanile della chiesa di S. Giorgio Maggiore. Se non colla sesta, almeno cogli scritti, acquistò qualche riputazione di intelligente in architettura Andrea Memmo che, raccolte le massime artistiche del bizzarro suo maestro, il Lodoli, se ne fece l'anonimo espositore come vedemmo. Trattò pure la sesta e la squadra uno spiritoso patrizio celebre a' suoi dì per le derisioni da lui avventate contro il Padre Lodoli [1] e le sue massime architettoniche: fu questi Pietro Zaguri, che si tenne nell'arte così schiavo all'autorità, da pronunciare in pubblico senza riserve, non altro essere necessario per meritare il nome di grandi artisti, *anzi di eroi dell'arti, che osservare e ricopiare.* E che

1 *Orazione* letta nella pubblica Accademia di Venezia il 28 settembre 1787.

egli da senno reputasse questo l'ufficio del buon architetto, lo mostrò nello interno della chiesa di S. Maurizio di suo disegno, in cui si cavò d'impaccio imitando servilmente S. Giminiano. Questo edifizio fu alzato dopo la morte dell'autore e posto in esecuzione dal Selva e dal Diedo; i quali poi molte cose riformarono nel prospetto e con qualche vantaggio dell'opera, tuttochè non sieno riusciti a ridurla pregevolissima.

Ma è tempo che lasciando la *minor caterva,* io venga a parlare dell'ultimo architetto di fama che avesse a patria Venezia, vale a dire di

ANTONIO SELVA

Ebbe egli i natali nel 1753, e mostrata fin dall'infanzia disposizione alla sesta, gli fu dato a maestro il Temanza, uomo fatto apposta per legare colle funi della regola un ingegno di per sè poco audace. Sentendo per altro il Selva lodatissime allora le architetture francesi, gli venne vaghezza di visitar Parigi, a fine d'apprendervi quelle squisite avvertenze nella distribuzione interna delle case che parevano il sommo d'ogni delizia in un tempo, nel quale ogni elemento di civiltà si credeva dovesse venire, al paro delle mode, da Francia. Ecco dunque il giovane Selva a Parigi a studiarvi quella architettura, la quale da principio frastagliata e minuta troppo, dappoi a poco a poco si converse in una maniera falsamente foggiata sull'antico. Fu forse in Francia che il Selva vide per la prima volta quel sistema, dirò così, utopistico di progetti architettonici, i quali diventarono di esclusivo diritto dell'Accademie e lo sono tuttora; progetti ineseguibili il più delle volte, inapplicabili alle esigenze sociali, e pur premiati spesso ne' pubblici concorsi colla medaglia d'onore. Fu forse allora che gli venne veduto quel comodo metodo delle scuole politecniche, il quale si riduceva, per amore di semplicità, ad immaginare un solo quarto delle piante, ed a ripetere uguali gli altri tre, senza badare se convenissero veramente agli usi pei quali gli edifizii ideati si destinavano. Dopo Parigi, il Selva visitò altre capitali d'Europa, e quelle in particolare che all'artista più importano, Firenze e Roma, ove poco garbandogli il ghiribizzoso stile di Michelangelo si avea dal prudente Temanza l'esortazione di esser cauto a Roma nello sparlare del grand'uomo, perchè que' *romaneschi architetti,* com'egli chiamavali, voleano il Bonarotti anche in questa parte sommo per forza. [1]

[1] *V. Lettera al Selva, nelle Pittoriche*, tom. VIII, pag. 436.

60

Tornato il Selva in patria, ebbe commissioni non poche, specialmente per riordinare sontuosamente gli appartamenti di parecchie case patrizie. Le molte costruzioni moderne da lui visitate ne' suoi viaggi, gli aveano insegnato a provveder con industria agli interni comodi, quindi riuscì in questa parte un de' migliori che allora fossero. Ebbe il merito di movere con pittoresca distribuzione le scale, e fu forse il primo che a Venezia togliesse la monotonia delle stanze uniformi ed uguali, arricchendole di luoghi accessorii opportunissimi a rendere agiate le abitazioni. È lodata assai dal Diedo anche la sua maniera di decorarle, ma confesso, mi pare, ch' essa pecchi sovente volte di meschinità, senza raggiungere mai il semplice. Quelle sue troppe suddivisioni di spartimenti e di riquadri nuocono alla grandiosità delle masse, e danno in cincischii. Bene avverte a questo proposito il citato Diedo essere stato a ragione osservato da alcuni, come lo stile del Selva ritenesse del francese più del bisogno: « Consiste, dic'egli, in certe riquadrature, ed in una certa tal quale decorazione che alquanto dissuona dall'aurea semplicità degli antichi. »[1] Qui il Diedo contraddice alla lode che avea data prima. I pregi e i difetti notati possono vedersi meglio che in altre abitazioni veneziane nei due palazzi Manin a S. Salvadore e Mangili Valmarana ai SS. Apostoli da lui nello interno in parte riformati[2].

Tralasciando di parlare sulle costruzioni che il Selva condusse fuori di patria, dirò brevemente delle più rilevanti da lui immaginate o condotte a fine in Venezia. Suo è un palazzino Erizzo vicino al Ridotto; sua pure la riduzione della ex Scuola della Carità *ad uso* dell'Accademia per le belle arti.

I GIARDINI PUBBLICI. Ebbe maggiore occasione di farsi conoscere, quando gli fu ordinato nel 1810 di preparare una pubblica passeggiata con viali d'alberi e movimenti di terra, sull'area delle allora demolite chiese e monasteri delle Cappuccine e di S. Antonio. Bellissima commissione invero, se fosse caduta in mano d'un uomo capace di sentire quanta poesia si possa effondere col giardinaggio, e quante care impressioni con esso si destino, allorchè l'arte sappia emular la natura, e i gruppi degli alberi e degli arbusti così ingegnosamente disporre sulle chine degli artificiali poggetti, da far apparire d'improvviso, e quasi per incanto, le scene più svariate e fantastiche. E qual sito più opportuno a suscitare la immaginazione dell'architetto giardinista, di questo de' pubblici Giardini, dinanzi a

[1] *Elogio del Selva.* Letto all'I. R. Accademia di Belle Arti Venezia, 1819.

[2] Quest' ultimo palazzo è architettura di quell' Antonio Visentini di cui è parlato a pagina 471.

cui si distende ilare la gentile laguna, e vi sorgono a differenti distanze isolette romite, e si allarga in magnifico anfiteatro, la città più allettevolmente magica che il mondo possegga? Bisognava aver nudo il cuore di affetti e la mente di idee, per dividere quel terreno coi gretti e monotoni viali ordinati dal Selva, ed aggiungervi monticelli sgarbati con male distribuite macchie di verde, che mai nascondono pittorescamente una parte, per far apparire varia la scena; mai si squarciano ove più importa dispieghi il suo fatato aspetto Venezia, mai scendono o salgono con quell' industre e nascosto artificio che tanto conosce la feconda immaginazione d'un ingegno, nella architettura de' giardini veramente poeta [1].

Ebbe un bello scrivere il Diedo che non voleansi colà *idee romanzesche, nè la poesia del giardinaggio inglese, ma abbisognavano invece divisioni semplici e grandiose, larghi e diritti viali.* Se il Diedo avesse conosciuti i magnifici giardini che adornano tante suntuose ville moderne d'Europa e tante città della Germania e del Belgio, probabilmente non avrebbe dette queste parole, perchè si sarebbe accorto che nei citati luoghi gli architetti seppero combinare il viale retto cogli ameni meandri del giardinaggio inglese, senza cadere nel difetto di questo del Selva, il quale lascia da ogni punto apparire la sua pianta, e non prepara così nessuna sorpresa, non conforta con un quadro industremente composto.

Dovea servire ad ornamento di questi giardini un vasto stabilimento per bagni che non fu mai murato. Il Diedo che ce lo porse inciso nelle Fabbriche di Venezia [2] lo chiamò bel *parto dello ingegno del Selva* e tale da *accrescergli gloria.* Per chiarire quanto sia lunge dal vero codesto giudizio, prego il lettore di guardare alla Tavola 128 di quell'opera, e se il vantato bel parto gli parrà forse un granajo o poco di meglio, la colpa di certo non sarà mia [3].

1 L'ingegnere Jappelli, a cui qui intendo accennare, se avesse potuto disporre di quest'area e di questo sito, per certo Venezia non lamenterebbe la misera monotonia de' suoi giardini, perchè egli avrebbe saputo far sorgere boschetti, colline e vedute gentili, emule a quelle da lui ordinate in Saonara, villa amenissima del Padovano, che mi è caro aver occasione di qui ricordare, perchè mi concede di nominarne il suo possessore Andrea Cittadella Vigodarzere, ingegno e cuore elevato, la cui amicizia tengo fra que' dolci conforti della vita, i quali tornano sempre dilettissimi a rammentare.

2 *Fabbriche di Venezia,* tom. II, pag. 6.

3 Fu buon consiglio quello di collocare in questi Giardini l'arco che ornava la cappella Lando nella demolita chiesa di S. Antonio. Questa bella opera attribuita, non so con quanto fondamento al Sammicheli, merita di essere osservata pei bei profili dell'ordine dorico, e per le eleganti proporzioni di tutta la massa. Vignola che trattò il dorico romano con più gusto di tutti gli altri cinquecentisti, non avrebbe potuto far meglio.

CHIESA DEL NOME DI GESU'. Il Diedo guardò attraverso le lenti dell'amicizia anche un altro degli edifizii eretti dal Selva ed è la chiesetta del nome di Gesù poco lontana da S. Marta. Troppo prevenuto in favore di chi gli fu maestro, giunse a dire che le proporzioni sono le più elette, i profili i più eleganti, le forme le meglio intese. Se ciò fosse vero, ne verrebbe che dovesse tenersi per una delle più preziose fabbriche di Venezia questo piccolo tempio, il quale in sostanza consiste nell'interno d'una cella e di un presbiterio con poche e disadorne cornici, e due troppo gigantesche colonne ioniche, e nel prospetto di due magre lesine riquadrate, ritornello stucchevole e spesso inopportuno nei concetti del Selva. Codeste lesine chiudono un muro spartito a bugne, le quali circondano una porta sagomata sì con gentile profilo, ma anche senza un'ombra di libertà nel concetto e nella combinazione delle parti. A Venezia parmi sia necessaria più che altrove certa temperanza nel dar lode ad una fabbrica, in particolare se il suo pregio sta solo nell'andar purgata da errori, imperocchè altrimenti adoperando, non rimane più modo a far risaltare le originali bellezze dello stile archiacuto e del lombardesco.

TEATRO LA FENICE. La più bella occasione che al Selva si presentasse per mostrarsi architetto fu quella del Teatro della Fenice. Fino dal 1789, deliberando la società del Teatro di S. Benedetto di erigerne un altro più ampio, pubblicava un programma in cui, proponendo l'area, il numero de' palchetti ed altre prescrizioni, invitava gli architetti nazionali e stranieri a darne disegni, il migliore de' quali sarebbe stato premiato ed eseguito. Ventinove furono gli offerti, fra cui uno del Selva, il quale, meglio provvedendo alle ragioni della comodità e della convenienza, fu scelto dalla commissione, non senza però ch'essa consigliasse alcune correzioni, a cui docilmente si sottopose l'architetto. Alzato il vasto edifizio, piovvero da ogni lato biasimi e satirici epigrammi pei molti sconci che vi si rimarcavano sì nell'ornamento, sì nella interna distribuzione di alcune parti. Ma codesti malanni, che sarebbe follia il negare, son poi tutti da porsi a carico dello ingegno del Selva, o piuttosto vi fu egli costretto dalle esigenze dei socii proprietarii? Il Diedo che illustrò con bella moderazione quest'opera [1], mirò a dimostrare che di molti fra quegli errori il Selva non poteva esser tenuto colpevole. Per esempio è da aversi fra i più gravi la porta posta senza simmetria fuori del centro, ma a tanto lo forzò la ferma volontà de' contribuenti che non volevano rinunciare a nessuno de' lor palchetti. È da considerarsi un altro guajo l'andito obliquo per cui si passa dall'atrio alla platea,

3 *Fabbriche di Venezia*, tom. II, pag. 103 e seg.

ma anche a questo veniva forzato il Selva dall'area irregolare serrata allo intorno da proprietà private.

I guai però derivanti da una magra o sconveniente decorazione, oh! quelli poi egli poteva agevolmente evitarli; e per essi torna assai difficile il trovar modo a scuse. Chi l'obbligava a distribuire così miseramente la facciata, la quale per quanto abbiano detto in contrario gli amici del Selva, si rimane, pur troppo, non solo una miseria, ma un complesso di brutte forme e sconvenienti? Quella loggia tetrastila corintia essendo così poco spiccata dal muro, non dà movimento alla massa. Avrebbe fatto migliore effetto, e sarebbe riuscita più comoda agli uscenti dal Teatro, se si fossero poste le colonne sopra uno stilobate, aggettandole per tutta l'estensione della scala, e chiudendo quindi tre scale fra gli intercolonnii. Urtano poi contro ogni convenienza e filosofia architettonica quelle colonne sì gentili collocate sotto una muraglia bugnata ad archi, che farebbe bellissimo vedere in un basamento. Se il porre le parti eleganti a reggere le grevi non chiamasi invertire l'ufficio delle modanature architettoniche, davvero non so quale altra guida siavi in quest'arte, fuor che il matto capriccio. S'aggiunga, che risultando quelle colonne meno che il terzo dell'altezza totale dell'edifizio, appariscono eccessivamente subordinate allo insieme, quindi meschine rispetto al tutto. E la meschinità loro si fa ancora maggiore, quando si raffrontano alle troppo gigantesche finestre, per giunta decorate da ornamenti grevissimi, e quindi non attagliate all'uso gentile dell'edifizio. Danno pure un bruttissimo aspetto le lesine percorrenti dall'alto al basso i fianchi del prospetto, lesine che si possono sopportare ed anche lodare in certi edifizii lombardeschi, perchè fregiate da graziosi ornamenti e legate in certa qual guisa con quello stile archiacuto con cui avea saputo ingegnosamente immedesimarsi l'altro del rinascimento; ma nel moderno che quelle tradizioni spezzò colla brutta mira di anticheggiare, simigliano come una parola disusata, intromessa al dialogo famigliare.

Detti i difetti inoppugnabili di questa fabbrica, è giustizia accennarne alcuni pregi i quali mi pajono del pari innegabili. Giudiziosa è la distribuzione della pianta pel numero ed opportunità degli ingressi e per la posizione degli approdi per acqua; ben distribuiti son gli atrii e tutti i locali serbati a profitto della Società. L'atrio principale si presenta armonico ed elegante. La curva della sala teatrale saviamente configurata su quella del teatro di Argentina a Roma, risponde armoniosa alla voce degli attori, comoda pei riguardanti. I locali destinati a Casino appariscono bene distribuiti. In particolare la sala

da ballo ampia e magnifica, spicca per belle decorazioni. Le scale tutte, anche com'erano prima dell'incendio, giravano in modo pittoresco, sebbene fossero un po' difficili a rinvenirsi, difetto mai indifferente, ma di maggior rilievo in un teatro ove ricorre ad ogni istante il bisogno di salire e di scendere. Se non elegantissimo, comparisce però caratteristico il prospetto sul rivo. Le arcate del piano inferiore vanno fregiate da bugne benissimo distribuite, ed il cornicione dorico superiore manifesta una nobile severità. Solo mi increscono le finestre: non già perchè sieno troppo ampie, come notarono alcuni spigolistri ligii ai palladiani precetti, ma perchè le loro mensole doriche, e più i grevi frontespizii, danno aspetto di sconveniente pesantezza.

Sventuratamente nella notte del 12 dicembre 1837, un terribile incendio ridusse in cenere la sala teatrale, i palchetti e la scena della Fenice, ma ben tosto la Società s'adoperò a ricostruire il perduto edifizio, e ne affidava la direzione ai due fratelli Meduna, i quali, non solo nel breve spazio di sette mesi lo tornarono qual era, ma lo fecero più sontuoso e più comodo di prima. Tolsero gli sgombri della scena, guadagnando così uno spazio assai utile per la rappresentazione degli spettacoli; alzarono il coperto, e così trovarono modo di far uscire un ampio locale opportuno a dipingere le scene; ammigliorarono gli stanzini, gli ambulacri, le soffitte, aprirono altra porta a riscontro di quell'unica che sconciamente era situata in un fianco, e con questa seconda apertura provvidero alla domandata simmetria, ed insieme posero in comunicazione il pepiano colla platea; per ultimo disposero in diverso modo le scale, facendole non solo delle prime assai più comode, ma tanto magnifiche ed eleganti che possono dirsi a diritto le più belle che in teatri italiani si veggano. Per tutte queste savie modificazioni, il Teatro della Fenice risultò veramente quale lo disse il Diedo, quello cioè *che, se non prevale ad ognuno per pregio di mole, è però dei più splendidi e dei più leggiadri* [1].

GIUSEPPE SOLI

L'ultimo architetto che erigesse in Venezia un'opera di rilevanza fu il cav. Giuseppe Maria Soli, che ebbe i natali nel 1745 in Vignola,

[1] Prima di abbandonare questo articolo sul Selva mi credo in debito d'avvertire come egli scrivesse con molto senno e decenza di favella intorno alle cose architettoniche. Oltre le molte illustrazioni di fabbriche veneziane condotte per la grande opera da me più volte citata, egli ci lasciò un'elaborata dissertazione sul vero modo di descrivere la voluta jonica.

terra celebre del Modenese, per essere stata la culla del famoso Jacopo Barozzi architetto, e del Preposto Muratori. Per le notizie biografiche di questo bravo uomo, e pegli edifizii che egli murò o ristaurò in Modena, rimetto il lettore al bell'articolo del professore Brignoli che leggesi fra le aggiunte alla Memoria degli architetti del Milizia nella edizione di Bologna 1827: io mi contenterò di esaminare l'opera del Soli più cospicua, la quale vedesi appunto in Venezia, ed è il Palazzo Reale in fondo alla piazza di S. Marco ove surgeva la chiesa di S. Giminiano.

PALAZZO REGIO. Quando fu decretato dal cessato governo italico di convertire in Palazzo Reale le Procuratie nuove, si stimò necessario, per meglio estenderlo, di togliere l'ultima nominata chiesa. Nel luogo dell'abbattuto S. Giminiano si cominciò a murare la scala regia ed una parte del nuovo prospetto sulla piazza, nel quale venivano compresi i cinque archi delle vecchie Procuratie che stavano in quella faccia. Ma cangiato divisamento, fu demolito il già fatto, insieme coi cinque archi accennati, col fine di avere una fronte uniforme in tutta quella linea, e fu chiamato il Soli, affinchè desse altro disegno, ch'è poi quello su cui fu eretto l'edifizio attuale.

Molto fu detto a scapito di quest'opera, specialmente dai teneri di quel benedetto S. Giminiano che ad essi pareva una perla di inestimabile valore: ma se la nuova fabbrica non può dirsi senza difetto, meritano però lode varie parti, specialmente nello interno benissimo disposte e grandiosamente architettate. Decoroso è l'atrio centrale che offre bellissimo ingresso nella piazza a chi viene da S. Moisè e da Frezzeria. Solo sarebbe stato desiderabile meno giganteschi apparissero i nove cassettoni del soffitto, e nelle incrociature di quelli si fossero poste colonne doriche rispondenti alle mezze che fregiano le arcate interne. A sinistra dell'atrio si schiude la scala che ascende per due disgiunte branche ad un vasto ripiano, dal quale si prosegue a salire per altra branca chiusa fra i due primi; e si smonta ad egual ripiano. È forza che ognuno, anche mal prevenuto, accordi all'effetto di questa scala non piccolo encomio. Splendida era pure la sala nobile foggiata ottagona a mezzo di due colonne per ogni angolo campeggianti sopra un grande nicchione; ma vedremo come in seguito ne fosse mutata la forma.

La facciata sulla piazza si compone cogli stessi due ordini, dorico e jonico delle nuove Procuratie, ma fu caricata di un attico che per essere troppo alto, rappiccolisce il secondo ordine, e riesce pesante rispetto all'intera massa. Quanto meglio, se invece di continuare i due ordini, si fosse immaginato prospetto acconcio all'uso dell'edifizio!

Uno dei maggiori rimproveri che siensi dati a questo palazzo, è quello di non collegarsi bene colle sue cornici alle due Procuratie da cui è fiancheggiato: ma osserva opportunamente il Selva che « un tale sconcio, in qualunque modo succeda il contatto, è inevitabile nelle attaccature di due fabbriche diverse fra loro e nella ricorrenza delle linee; e prima di tanto biasimare il partito preso nell'angolo, si deve por mente a ciò che fu fatto in simile caso da sommi architetti nell'unione delle Procuratie vecchie colla Torre dell'Orologio, in quella della R. Zecca colla testata della Libreria, e nell'altra di detta Libreria colle Procuratie nuove » [1].

L'altro prospetto verso S. Moisè, in cui l'architetto era libero, merita lode, in particolare per le buone proporzioni; ma oltre che il concetto non esce dalla comune, v'ha qualche freddezza nei profili e qualche secchezza. Spiacciono anzitutto i pesanti sopraornati delle finestre e le volute del capitello jonico disposte alla scamozziana, vale a dire ad angolo. È però buon partito quello d'aver soppresso l'aggetto della cornice dorica del piano inferiore.

Nel 1814 il Governo incaricò una speciale Commissione, perchè desse parere intorno ai modi di rimediare ad alcune sconvenevolezze che tutti rimarcavano in questa fabbrica, e la Commissione suggerì parecchi savii ripieghi che si possono vedere nella citata illustrazione del Selva. Una parte soltanto ne veniva eseguita più tardi dal Santi, sulle cui opere ora brevemente dirò.

LORENZO SANTI

Nato in Siena nel 1783, esercitò nei primi anni l'arte del padre ch'era pittore di decorazione. Più tardi passò a Roma ad apprendervi l'architettura, e colà così rapidi progressi fece nell'invenzione, che avendo più volte aspirato ai grandi Concorsi e di Firenze e di Milano, ottenne meritamente il premio. Passato a Venezia siccome ajuto del Soli che dirigeva la fabbrica di Palazzo, gli venne quivi affidata la cattedra di disegno nel Collegio della Marina e poco dopo fu nominato architetto dei regii Palazzi; ed infine Aggiunto per le fabbriche alla Direzione delle pubbliche costruzioni. Morì rimpianto da tutti nel 1839, lasciando bella fama del molto suo ingegno, più assai per i progetti che avea affidati alla carta, che non per le fabbriche da lui murate. Nei molti disegni di questo brav'uomo che

1 *Fabbriche di Venezia*, tom. I pag. 82.

conservansi presso gli eredi, si vede l'architetto fecondissimo nell'immaginare le piante con isvariata magnificenza. Le infilature ed i mistilinei vi son trovati e combinati con bella maestria: solo sbucca fuori talvolta il discepolo ligio al metodo delle scuole politecniche francesi, nelle quali insegnavasi ad inventare un quarto soltanto della icnografia, ed a ripeterla negli altri tre, metodo che, se poteva convenire alle Terme romane, non s'attaglia a fabbriche destinate agli usi odierni. Il soverchio studio delle Terme apparisce pure in alcuni degli alzati del Santi, specialmente dei Concorsi di Milano, ove son quasi sempre quegli arconi e quelle colonne da cui son fregiati i prospetti delle ricordate Terme nei ristauri proposti dal Palladio. Ebbe per altro il merito non piccolo di stimar necessario agli architetti lo studio di tutti quanti gli stili. Per questo i progetti ch'egli lasciò delineati può dirsi camminino su tutto il campo dell'arte: sicchè parecchi foggiò sullo stile detto gotico, altri sul lombardesco, alcuni su quello del Sammicheli e del Palladio; ed in tutti seppe serbare il carattere ad essi proprio con non comune perizia [1]. Le massime ch'egli professava in architettura, e delle quali sapeva dar bel saggio colla matita, espose colla penna in un discorso letto all'Accademia delle belle arti in Venezia sopra Polifilo, discorso che abbiam citato con lode parlando del Longhena. Tentò più diffusamente svilupparle in un altro che si fe' a recitare nel veneto Ateneo [2]. Mira precipua di questo secondo lavoro fu quella di far noto il pensamento suo sul carattere ed espressione degli edifizii architettonici. In questa dissertazione però, nè si mostra peritissimo della storia architettonica, nè coerente alle opinioni che va esponendo. Or predica, per esempio, necessaria all'architetto la libertà, or dice dover quegli attenersi agli esempii: or loda a cielo l'uso del gotico nelle chiese, or trova l'idea archetipa ed il carattere de' sacri tempii nel Redentore ed in altre chiese del Palladio, vacillamenti del pensiero che provano com'egli fosse tenuto schiavo dal classicismo, e non avesse un'idea netta dello scopo peculiare che dee l'architettura prefiggersi.

Il Santi aveva poi in animo di dare un grandioso saggio della feracità versatile, a cui sapeva drizzare la mente, facendo incidere quaranta modelli dei differenti stili architettonici conosciuti, riferendoli ad uno stesso soggetto; e così intendeva dare una storia estetica della architettura, compilata dietro la conoscenza dei mo-

[1] L'operoso signor Giuseppe Zanetti si propone dare incisi i migliori fra i progetti del Santi: e farà cosa gradita agli studiosi di architettura.

[2] *Discorso sul carattere ed espressione degli Edifizii Architettonici*. Venezia, 1838.

numenti e delle storiche tradizioni. Pare poi volesse aggiungerne un'altra nella quale si proponeva disegnare progetti attinenti a tutti quanti gli usi privati e pubblici dei popoli civili. Questa fatica avea in pensiero intitolare *Monumenti Cronologico-Storici dell' architettura di tutti i tempi e di tutte le nazioni; immaginati e composti in base delle teorie del buon gusto del tempo presente*, ecc., e la divideva in nove sezioni, ove poeticamente poneva monumenti consegrati a Cibele, a Temi, alla Filantropia, a Sofia, alla Gloria e che mi so io. Larghe promesse, invero, e che egli avrebbe tenute ancora più largamente, architettando non già piani accomodati alle minute usanze del vivere odierno, ma reggie e terme, e circhi ed anfiteatri magnifici da guardarsi in carta, ma impossibili a diventare architettura opportuna alla povera umanità d'oggidì, la quale ammira le monumentali splendidezze greche e romane, ma ha bisogno di fabbriche utili alle sue industrie ed ai suoi costumi [1].

Come architetto pratico non salì a gran nome il Santi, ma è debito dire che poco di importante murò, e quel poco il più delle volte assiepato da mille impacci. Quasi tutto quello che costrusse può affermarsi una riduzione di edifizii preesistenti.

Tale fu appunto la riforma ch' egli portò al palazzo regio, adottando alcuni dei consigli proposti dall' Accademia per renderlo più decoroso. Tutto il lavoro all' esterno si limitò ad abbassare il coperto in modo che apparisse meno visibile e quindi meno disaggradevole, e a surrogare lastre di rame alle inconvenienti tegole che v'erano prima. Molto più potè farsi conoscere architetto nello interno, perchè, distrutta ch'ebbe la sala ottagona e la vicina, di quell' area unita formò un gran salone di belle proporzioni e capace per le solennità di Corte. Poi continuò la galleria dal lato della piazza, aprì tutte le finestre della facciata affinchè la corte potesse assistere agli spettacoli che nella piazza stessa si danno. Costruì inoltre una antisala che precede la maggiore. Tutto questo poi fe' ornare con molta splendidezza e gusto da' veneziani artefici. Ridusse in seguito lo interno del Tribunal Criminale e l'Archivio generale con quei modi economici voluti dai tempi, i quali non permettono all' architetto di poter far valere tutto l'ingegno suo negli ornamenti.

PALAZZO DEL PATRIARCA. Molto fu detto e si viene dicendo ancora a carico del Santi, per quel suo palazzo destinato a residenza del Patriarca sulla piazzetta dei Leoni, il quale non può

[1] Chi bramasse maggiori particolari su questi due vasti progetti del Santi vegga il copioso Elogio consecratogli dal Diedo e letto nella Imper. Regia Accademia di Belle Arti nel 1843.

negarsi sia ben lontano dal bello e dal conveniente. Ma anche qui era obbligato a serbare i fori di già preesistenti; e cento legami gli furono imposti anche nella decorazione, ove avrebbe dovuto rimaner libero. Per esempio egli avea immaginato di porre mezze colonne che sarebbero venute opportune a dar qualche rilievo alla generale distribuzione; ma invece gli venne comandato di sostituire pilastri.

Fecondissimo com'era nell'invenzione, non andò contento di offerire per quest'opera un solo progetto, ma invece ne avea esibiti niente meno che diciotto, i quali, a parer mio, erano tutti preferibili al presente. Fra gli altri ve ne aveano tre che mi sembrarono veramente eleganti e caratteristici. Uno portava nel centro un tetrastilo jonico a bassorilievo, su cui correva un frontespizio gentile che abbracciava tre finestre; altre finestre laterali colle stesse ricorrenze andavano ornate anch'esse di colonne joniche. Leggiadrissima era la trabeazione. Un secondo senza ordini, spiccava pure per sobria distribuzione d'ornamenti; ma di tutti il migliore era forse un terzo di maniera lombardesca con quattro gran pilastri ornati nei riquadri, ed un frontespizio arcato che chiudeva i due di mezzo e tutelava un finestrato continuo di tre fori congiunti. In questo mostravansi anche ben distribuiti i mezzanini. In onta di tanti pregi, su nessuno dei tre cadde la scelta, e per isciagura fu adottato il men adatto, non lasciandolo neppure nella sua integrità; giacchè, come ho riferito, si vollero mutate le mezze colonne in pilastri.

È pure una riduzione la presente chiesa di S. Silvestro; ma anche qui il Santi ebbe a lottare con difficoltà d'ogni fatta, e con la maggiore di tutte, le esigenze di economia.

Sola opera che possa dirsi uscita conforme al concetto suo e libera da legami, fu il padiglione del Giardino reale: e qui, a dir vero, l'ingegno del Santi non vi fa la più bella figura. Molte di certo son le colpe di questa fabbrica, ma per me la più grave è forse quella di avere scelto il dorico greco per un edifizio di piccola scala. Il dorico dei Greci, o, come altri lo dicono, *pestano*, destinato a dare idea di austera grandiosità, ha bisogno di grandi dimensioni per far impressione conforme al suo severo profilo: ridotto in piccolo, discorda subito dal concetto; è un nano vestito da Ercole. Così la mole non rispondendo colla grandezza delle masse alla vastità dell'idea, fa ripensare alla caricatura di quella, e quindi rimpiccolendola, la riduce volgare: così quel padiglione che avendo colonne alte come il Partenone tornerebbe almeno imponente, pare nulla più che un modello od un ninnolo da fanciulli.

Leggo nell'elogio citato del Diedo che il Santi sia pur l'autore

del Corpo di guardia presso il Palazzo regio, compiuto dopo la morte di lui. Ignoro se il primo concetto fosse precisamente conforme a quanto vedesi adesso murato; so bene che prima di chiamarla una *saggia e linda produzione*, come la disse il Diedo, molti ci penserebbero.

Avendo fermo nell'animo di non trattar dei viventi, col Santi finisco la serie di quegli architetti che in Venezia operarono. Per certo più d'uno si maraviglierà, perch'io nulla dica del Diedo che, mancato a' vivi da pochi mesi, lasciò fama di assai perito nelle cose di architettura; ma quel dotto ed eccellente uomo nulla in Venezia murò, ed io non avea debito se non di parlar di coloro i quali eressero fabbriche in questa città.

CANOVA

ED ALTRI STATUARII

Intanto che l'architettura lottando fra la miliziana filosofia e l'imitazione, si decideva a quest'ultima, e perciò seguitava le regole dei precettisti e le propagava nei pubblici insegnamenti, come unica via per tornare all'antica bellezza, la statuaria si ribellava ai vecchi errori del barocco, e tentava salire sul dimenticato trono dei Greci. Chi di tanto ebbe il merito fu un oscuro villanello di Possagno che, condotto dalla sorte in Venezia, qui da solo conobbe quanto forviata andasse l'arte, e solo osò ricondurla su via migliore studiando l'antico e la verità, que' due immensi esemplari da cui gli scultori tutti fuggivano a que'dì inorriditi, per rimanersi lietamente immersi nel lezzo dell'impura arte berninesca.

Quando la munificenza del Falier chiamò Canova a Venezia per allogarlo presso il vecchio Torretti, il men traviato statuario che quivi fosse allora, studiavansi ancora i modelli dell'Algardi, del Le Gros, del Bernini, del Fiammingo e persino del Rusconi, anzichè quelli della corretta antichità. Ed il Canova pure dovette in tanta pece imbrattarsi: ma però col potente ingegno conobbe, come su tali orme ponendo il piede, non vi fosse speranza di raggiungere quel bello che sentiva dentro di sè. Morto il maestro ed acconciatosi per qualche tempo col nipote di quello, vedendo a nulla di buono riuscire, deliberò, coraggioso, d'aprir bottega da solo sotto i chiostri di S. Stefano. Colà senza impacci, guardò il naturale, guardò l'antico e tentò perdere la sozza scorza de' primi insegnamenti. Contrariato, deriso

dagli emuli, pure seguitò senza smarrirsi la novella via, e tanto camminò innanzi, che, andato a Roma presso quell'ambasciatore veneto Girolamo Zulian, nel 1779, potè ben tosto condurre le migliori fra le sue opere, i monumenti cioè Rezzonico e Ganganelli. Fu allora che dai due mondi Canova cominciò ad esser detto *Fidia novello* ed *emulo dei Greci;* ma fu egli tale da senno, e l'arte per lui riguadagnò la perduta grandezza greca compiutamente? A me non pare, e coraggiosamente lo dissi più volte, tuttochè il pregiudizio, e fino la compra malignità di alcuni, mi scaraventasse contro quell'ingiuria che in epoca tanto civile, la Dio mercè, ferisce solo chi s'attenta lanciarla. A me parve e pare ancora che se la scultura dei Greci è da considerarsi, quale in fatto si mostra, il più elevato punto cioè cui l'arte arrivasse mai, Canova non si accostasse per guisa a quella corretta semplicità per doverlo dire emulo od uguale a così sublime esemplare. Egli cresciuto, come ho detto, fra le scuole barocche, in mezzo a quegli errati principii, die'cominciamento alla sua carriera, e quindi, come tutti coloro che sofferirono la sventura di ammaestramenti fallaci, contrasse alcuni vizii, da cui non potè liberarsi più mai, per isforzi che colla industre mano e col vigoroso intelletto tentasse. Quindi è che ognuno il quale abbia senso squisito dell'arte, ravvisa in molte fra le opere di Canova un certo che di convenzionale e di lezioso, specialmente nelle movenze, un certo amore al carnoso ed al molle, che sono elementi direttamente opposti all'arte greca, la quale gli accidenti dello individuo abbandonando, per sollevarsi alla scienza dei tipi, semplice nella forma, severa nel concetto, seppe raggiungere l'idea che più si conformava al sentire della nazione. Io non amo Canova, vantato imitatore dei Greci, prima perchè non amo gli imitatori, poi perchè, ripeto, non mi pare giungesse mai a tutta comprendere la fine sapienza di tanto esemplare: ma lo amo invece e l'onoro in quei concetti ove s'attenta di spezzare le prevenzioni, ove dirada con franca mano i triboli della convenzione; l'amo ove indovina che l'arte deve farsi parola del sentimento, non solletico ai sensi. Per ciò solo quelle sue statue de' tre Pontefici a Roma mi pajono gemme splendide sulla divina corona dell'arte italiana. Gran dolore che i tempi, non so se più teatralmente scettici o meschinamente pomposi fra cui visse Canova, gli abbiano così spesso frapposte barriere per impedirgli di mostrare tutto il molto ch'egli poteva, e gli abbiano del pari vietato sovente di trovare quelle ineffabili rispondenze della forma col pensiero, che fanno insigne l'arte dei Greci ed energicamente espressiva quella del medio evo civile. Senza

queste barriere egli sarebbe stato l'ingegno più disposto ad avviare l'arte su eletta strada, l'avrebbe resa originale, viva, contemporanea; farebbero, ora ch'io scrivo, maggior nerbo gli esempii riformatori del Tenerani, e le infeconde armonie della forma non sarebbero adesso scopo unico allo scalpello di tanti.

Quello che or serbasi del Canova a Venezia, manifesta la verità degli esposti rimproveri più ch'io non vorrei; quindi non giova a dimostrare tutta l'estensione e la potenza del forte ingegno suo.

Il monumento dell'Emo all'Arsenale con quella Fama accovacciata che ne scrive le gesta, è un concetto antico che, applicato ad un ammiraglio dei nostri dì, non ne ridesta l'idea. Poi le forme così del genio volante come della donna alata, si possono dire senza peritanza fra le men belle che dal celebre uomo uscissero mai.

I modelli originali dell'Ercole che getta Lica in mare e del Teseo uccisore del Minotauro conservati nell'Accademia delle belle arti, rivelano il lato più debole del Possagnese, il modo cioè esagerato e convenzionale con cui piacevasi di atteggiare le azioni violenti: di più manifestano nei nudi e specialmente in quello dell'Ercole, un adiposo ed un molle che toglie anzichè crescere l'idea della forza sì fisica che morale.

Il Dedalo in atto di assettar l'ali ad Icaro, in casa Barbarigo, è uno de' suoi primi lavori, quindi lontano dalla perfezione cui giunse più tardi.

La testa d'Elena in casa Albrizzi, tuttochè finamente lavorata e condotta con amore, è troppo piccolo soggetto per riconoscervi lo scalpello dei monumenti Ganganelli e Rezzonico.

Lo stesso può dirsi e della gentile testa di Beatrice, e del busto colossale del commendatore Cicognara che serbansi presso la contessa Lucia, vedova dell'illustre storico della scultura.

Lodatissimo è un bassorilievo in marmo presso i signori Comello, il quale rappresenta Socrate che si congeda dalla famiglia prima di bevere la cicuta. Ma ognun sa come ne' bassorilievi il Canova non toccasse mai un alto segno, perchè non sapeva tenerli scevri da certe affettazioni troppo lontane dalla nobile semplicità dei Greci.

L'opere più importanti che veggonsi in Venezia dell'uomo illustre, sono le due statue quasi colossali figuranti Ettore ed Ajace che, acquistate dopo la morte dell'autore dai tanto munifici mecenati delle arti, i nobili signori Treves, furono da essi fatte collocare in apposita sala di quel loro palazzo che tutto può dirsi una bene scelta galleria d'opere moderne. Io non nego di certo che molti pregi in questi due marmi non si ravvisino: ma chiederò agli intelligenti

se sieno poi tali codesti pregi da contraddire alla esposta opinione, non possedere, cioè Venezia adesso opere che attestino tutto il valore di Canova.

Intanto che il Canova in Roma accresceva gloria a sè ed alla città che prima ne avea scosso l'agile ingegno, operavano in Venezia altri buoni scultori; e fra questi primo Angelo Pizzi, nato a Milano nel 1783. Egli dopo d'essere stato professore di disegno all' Accademia di Carrara, fu trasferito a questa di Venezia e vi insegnò per molti anni con saggezza di precetti. Poco operò, ma quel poco vale ad attestarlo ingegnoso. Due cariatidi aggiunte ad un cammino del conte Giovanni Papadopoli, meritano lode per eleganza e correzione di forme. Alcuni busti, fra cui quello del Selva, lo mostrano valente ad imitare la verità: un' Allegoria rimasta incompiuta all'Accademia di belle arti, è marmo pregevolissimo, per greca severità di massime, e per eleganza di insieme; le pieghe in particolare si manifestano superiori ad ogni elogio; nè in questo marmo soltanto, ma in tutti i lavori di lui. Nel trattare le drapperie era andato sì innanzi che Canova soleva dire con bella lealtà, come egli sarebbe stato felice di poterlo in tal parte nonchè superar, pareggiare. Morì questo brav' uomo nel 1819, ed ebbe dal Diedo breve, ma splendido elogio.

Altri statuarj, alcuni dei quali tolti immaturamente alle speranze dell'arte, operarono allora in Venezia, e lasciarono qualche fama. Vanno contati fra questi Bartolommeo Ferrari, padre all'agile ingegno che or tanto onora la patria; poi Giuseppe De Martini, quindi l'infelice Giacarelli, il quale molto promettendo di sè, ma abbattuto dalle traversie della fortuna, quando confidava fossero finalmente rimunerati i sudori della animosa sua giovinezza, saputo come si fosse infranto un grande modello in plastica da lui inviato a Milano, moriva misera e compianta morte.

Il proposito impostomi di non parlare dei vivi qui arresta la penna mia, e questa volta con vivo dolore, perchè non posso dire le lodi di un giovane che Italia, a diritto, onora fra i suoi famosi, e che di già compì opere tanto degne da accertargli durevolmente intemerata la fama presso dei posteri. Spero che ognuno de' miei lettori ne abbia indovinato il nome, e questo conforta l' obbligato silenzio.

CONCLUSIONE

Eccomi giunto al fine di questa penosa fatica, nella quale molti pur troppo, a diritto, appunteranno gli errori, più molti la temerità dei coraggiosi giudizii, in cui arditamente dissi il pensiero mio senza badare se autorevoli scrittori a quelli fossero base. Che se mi sarà caro dagli errori emendarmi, non mi dorrà di certo il peso della seconda accusa; imperocchè io vivo confidente nella civiltà dei tempi, chiedente liberi giudizii, e liberamente venuti dall'osservazione, non dalla memoria del detto altrui; e si sente da tutti nell'anima quanto sia giusta la sentenza di un illustre italiano, la cui benevolenza verso me, con perdonabile orgoglio, ricordo, il quale disse: « essere in oggi l'autorità tutta bucherata, nè più fantasima spaventosa; ed all'albero genealogico di una dottrina o di un'idea nessuno più guardare che non a quella d'un uomo » [1].

Io mi proposi a scopo di mostrare a' giovani i pregi e i difetti che mi parve vedere nei monumenti di una delle città italiane più famose nei fasti dell'arte. Preferii la via storica, perchè, come ho detto nella prefazione, stimo che la storia di un'idea sia l'unico modo a far conoscere, quando essa siasi raccostata, quando allontanata dal suo principio motore. Codesto sistema, dirò quasi di estetica pratica, mi pare il solo che possa dar qualche frutto; gli altri guidano (nè credo ingannarmi) ad astrattezze inutili a chi sa, inefficaci a chi ignora.

Forse la brevità dell'ingegno non mi avrà concesso di raggiungere la meta che io mi proposi; ma volli colla catena storica che ho schierato dinanzi al lettore, mostrare quali dovrebbero essere i modelli più degni di venire studiati, perchè più consoni a far disimpacciato da' legami il pensiero, quali invece convenisse fuggire perchè, o l'aggiogano colle funi bagnate della regola, o allentandogli il freno, lo lasciano pericolare.

Tentai chiarire come l'arte sia catena di cui se un solo anello si spezzi, non si può stringer più nulla, nè risalire gradatamente alla nobiltà del suo scopo; perciò procurai dimostrare che senza tener conto delle tradizioni, essa o non può giovare ai tempi o deve rifare

[1] G. Capponi, *Lettere sui Longobardi*. — Nella Appendice VII dell'Archivio Storico, p. 186.

tutto il cammino, col pericolo di rimanersi inetta per causa dei limiti concessi alla mente dell'uomo, la quale si appuntella dell'esperienza per montare più presto la lunga scala del vero e del bello.

E che l'arte monumentale sia salita a grandezza facendosi delle tradizioni puntello, Venezia meglio forse di ogni altro paese lo prova. Riparatisi a quest'isole i profughi della Venezia terrestre, vi portano gli avanzi della già decaduta loro architettura: con quella edificano ancora *more romano*, finchè fatti forti e potenti a mezzo dei commerci d'Oriente, nell'incantato paese imparano quelle fogge bisantine ch'erano anche esse una modificazione dell'antica arte di Roma pagana e cristiana. Allargati ancora di più i commerci, fatti i pópoli più civili, Venezia trae norme novelle per le sue costrutture, stúdiandole in quelle fantastiche dell'Egitto e della Sicilia, ove una civiltà più fiorente sfoggiava le sue pompe ed il suo sapere nella moschea, nel minaretto e nella reggia dell'arabo Califfo. In quel tempo immedesimata la coltura degli Arabi colle non ancora dimenticate tradizioni romane, piovendo immense ricchezze nella prosperosa Venezia, uno spettacolo nuovo e potente ci si para dinanzi, quello che viene dalle industrie e da mestieri perfezionati, i quali collegandosi colla intima vita di un popolo attivo e mercatante, alimentano ad un tempo l'arte, e ne sono alimentati da quella. Ecco quindi l'era del medio evo civile in cui l'arti meccaniche e le spirituali componevano in Venezia quasi una sola famiglia, si teneano strette per mano, si ajutavano l'una con l'altra, si comunicavano fraternamente le loro ispirazioni e le loro influenze. Codesta unione dell'arti tutte o piuttosto questa universalità dell'arte, si appalesa nei più minuti particolari delle suppellettili e dei mobili. I vasi più grossolani, come nella corretta antichità, presentano forme comode ed eleganti, il più vile istromento domestico diventa gradevole alla vista, gli utensili s'incurvano in grifi ed in serpenti pittorescamente disposti, un battitojo da porta apparisce lavorato da industre cesello; in una parola, dal magnatizio palazzo all'umile officina, da questa alla reggia dei Dogi, ogni parte manifesta il sentimento dell'arte: l'arte si sviluppa attraverso i mestieri più volgari, i lavori del fabbro e del figulino preparano i genii famosi nella sesta e nello scalpello, i quali collegando l'utilità colla bellezza e le antiche idee superstiti coi nuovi bisogni, procedono innanzi liberi da pastoje di scuola, ingegnosi, arditi, originalissimi.

Avanzando la civiltà ed il sapere, l'arte, senza abbandonare le sue tradizioni, ne cerca di nuove, rivangandole nei ruderi dell'antichità pagana, che con franca mano adatta alla gotica disposizione;

ed ecco nascere l'arte lombardesca operata e avvivata solo da scultori eccellenti che, ben sapendo essere la decorazione lingua degli edifizii, questa vogliono perfettissima.

Ma intanto, fiaccata in Italia la fede religiosa e politica, perduta la libertà delle repubbliche e dei municipii, sorge dominatrice una superba aristocrazia che spezza i legami dell'arte col mestiere, e dà vita ad una letteratura che, colla stampa insignorendosi del pensiero sociale, impone all'arte di abbandonare la sua vita fiorente e le sue tradizioni per darsi tutta a riprodurre i resti della morta civiltà romana.

Anche per Venezia repubblicana, ma pure dimentica allora delle popolarità sì fruttuose all'arte del medio evo, comincia l'epoca delle regole aride applicate agli edifizii, e tolte da un più arido libro, Vitruvio. Allora lo scalpellino è istrumento servile fra le mani dell'architetto archeologo: le tradizioni muojono, e sorge il cinquecento imitatore delle antichità romane.

In mezzo ad esso sollevasi un grande ingegno che sente irrefrenabile il bisogno di originalità, e per questo atterra ogni tradizione che lo avea preceduto per montar su quella vasta rovina non padrone, ma tiranno di tutta l'arte. Gli adoratori di lui, per imitarlo scioglievano il freno ad ogni sregolatezza della fantasia, e dalla punta dell'Aretusa sino alla felice Venezia, s'alza gigantesco il barocco, e si fa istromento delle superbie aristocratiche, intese ad abbagliare colle magnificenze un popolo svigorito nella parola e nei sentimenti, dall'odioso giogo spagnuolo.

Ma l'errore, trascendendo ogni termine, ingenerò una reazione, la quale facendosi puntello dell'analisi filosofica, e delle scienze matematiche progredite innanzi mirabilmente, riconduce gli spiriti a via migliore sì, ma più fredda. I novatori, temendo di veder continuato il triste spettacolo delle matte licenze, pongono di nuovo sul trono la regola, e comandano l'imitazione degli antichi e del cinquecento. In quest'era scolorata pigliano vigore le Accademie artistiche, ed a quelle vien affidato lo insegnamento, il quale solo regole mostrando, nè mai incalorendo la ispirazione, ci tengono anche adesso imbrigliata la fantasia, e ci preparano quegli architetti che popolano le nostre città di misere costruzioni, in cui mai guizza generosa una scintilla di libero ingegno: quegli architetti che dispettando le magnificenze del medio evo e del quattrocento, pretendono ridare le forme di Roma imperiale e di Palladio ad uomini che hanno abitudini e costumanze spesso dalle antiche diverse, più spesso opposte.

Per la via tradizionale vedemmo pure procedere a bella perfezione la statuaria in Venezia, e solo decadere quando le tradizioni dimenticò. Sebbene rozza ne' suoi primordii, pur conserva le ricordanze romane; legatasi la repubblica coll' Oriente, anche lo scalpello s' atteggia alla iconica immobilità di Bisanzio, e in quella condizione miseramente stazionaria vi si mantiene, finchè la scuola di Pisa rigeneratrice di tutta l'arte italiana, a Venezia pur venga ad insegnare altezze di pensieri e gentile eleganza di forme. È allora che anche qui è dato ammirare statue effondenti dal volto e dalle movenze fede religiosa e sublimità di raccoglimento: è allora che le vediamo rivestite di giuste pieghe, amabili per le pudiche grazie del volto e della movenza. Veduto da poi lo studio del naturale a far migliore la forma, forse a scapito talvolta del pensiero, vediamo la statuaria veneziana collegare questo alla venustà di quella, e donarci i marmi e i bronzi gentili dei Lombardi, del Leopardo, del Camello. Ma quando anche nella scultura penetrò il delirio di imitare l'antico, e per seguitar questo, non più si guardarono le castigate opere del trecento e del quattrocento, ci vengono innanzi scultori abilissimi, ma solo nella decorazione, nè più curanti l' affetto. Quanto ci fu dato osservare a proposito del Sansovino e della sua scuola, confermano cosiffatto vero con evidenza. L'amore sfrenato per la decorazione spargendo di fantasticaggini le architetture, trascina nella corruttela anche gli statuarii, i quali avendo a capitano il Vittoria, cercano il teatrale e l' effetto: finchè abbacinati più tardi dall' insigne Bernini, più non cercano il bello che nel nuovo, e rompono in visiera contro gli esempii dei secoli anteriori, e ciò ch'è peggio contro il naturale. Allora posta da un canto la espressione, vien curata solo l' abilità meccanica di tagliare il marmo, da cui avemmo tutti i miseri travolgimenti che ingombrano le case e le chiese, dal secento fin oltre la metà del settecento. Venuto finalmente il Canova, l'arte esce dalla negra belletta fra cui stava immersa, ma non per salire ad indipendenza, sì invece per tornare adoratrice, e più spesso serva dei Greci e de' Romani. Ma anche quest'era finisce ed ha vita un'arte nuova, franca, originale, improntata più sul vero morale che sul fisico, arte da cui molto deve aspettarsi Venezia, moltissimo Italia.

A fine che il lettore possa meglio comprendere la differenza che si ravvisa fra i varii stili della scultura in Venezia, e per tal modo possa ben valutare quando essa toccasse un alto segno, quando più decadesse, ho qui aggiunta una tavola in cui stanno incise quattro statue tratte da opere di quattro epoche diverse. Un S. Mattia dei fratelli dalle

Masegne manifesta le tradizioni della scuola pisana, seguite però con libertà sicura. L'altra di S. Antonio mostra come Pietro Lombardo, congiungendo lo studio dell'antico, dei sommi Pisani e del vero, raggiungesse correzione senza imitare nessuno. Neglette le scuole del medio evo miranti più all'affetto che alle pompe della forma, ecco venire innanzi quella seconda maniera del Sansovino tutta teatrale e decorativa, di cui qui si fa esempio la terza figura esprimente la Fede ch'è nel monumento Venier a S. Salvadore. Gli errori del barocco si ravvisano poi nella quarta esprimente una delle Sibille poste nella cappella maggiore degli Scalzi da Giovanni Marchiori.

In questo mio lavoro un'idea ho procurato di far uscire al di sopra dell'altre, il meglio che da me si potè, perchè mi parve forse non inutile all'avviamento dell'arte futura. E fu quella di chiarire come i migliori architetti delle passate età fossero per lo più o pittori od orafi, o scultori, quindi tutti i rami dell'arte ben conoscendo, potevano negli edifizii collegare nel modo più armonico l'ornamento alla linea, ed imprimere ad essi unità e leggiadria, a differenza di quanto nel nostro tempo vediamo accadere, in cui l'architetto non altro sapendo che disegnare la generale ossatura di una fabbrica, e affidando a mani straniere tutto ciò che alla decorazione appartiene, ne escono dissonanze importabili fra gli ornamenti e la disposizione degli edifizi. Per la qual cosa i primi, o perchè non abbastanza risentiti, o risentiti di troppo o meschini, o più sovente eccessivi, rimangono sudditi alle masse, ovvero su quelle padroneggiano tanto, da annientarne l'effetto.

Giovani architetti che l'arte amate con vivo intelletto d'amore, volete veramente che gli edifizii di rilevanza a cui nella vita vostra darete mano, sieno ancor degni di star dappresso ai bellissimi della antica regina dell'Adriatico? Ad eccezione del barocco, studiate con cura amorosa tutti gli eleganti stili di cui la magica città seppe abbellirsi nelle età mezzane e nel cinquecento; imparateli colla face della storia, procurando di indagar le ragioni d'ogni mutamento nel variare de' costumi privati e pubblici. Collegate codesto studio con quello della antichità classica, evitando di lasciarvi illudere dal precetto vitruviano, a cui gli antichi men che non si creda si attennero. Quella loro pensata squisitezza di idee e di forme meditate, non coll'animo di imitarla, ma di indovinarne le cause che la diressero, i costumi che la fecero necessaria. Vedete quanto degli usi antichi sia nei presenti rimasto, quanto siasi essenzialmente mutato: e allora conoscerete non solo le alte mire a cui i Greci e

SEC XIV

(1)



S MATTIA AP.

(a S. Marco)

di Jacobello e Pietro Paolo Masegne

SEC XV

(2)



S. ANTONIO

(a S. Stefano)

di Pietro Lombardo

SEC. XVI

(3)



LA FEDE

(a S. Salvatore)

di Jacopo Sansovino

SEC. XVIII

(4)



SIBILLA

(agli Scalzi)

di Giovanni Marchiori

i Romani colle lor costruzioni intendevano, ma sì ancora, quanta parte di que' loro sistemi di edificare giovi il far propria, quanta rigettare. Congiuntamente a codesti studii, imparate il più che v'è possibile in modo pratico, a trattare colla matita, colla creta e col marmo gli ornamenti architettonici, e vi troverete architetti corretti ed immaginosi più presto che non pensiate.

Così solo, e non seguitando i precetti di Vitruvio e di Palladio, o seccamente studiando gli ordini di Vignola, avremo ancora un'architettura italiana conforme ai bisogni nostri e non a quelli di secoli da noi disgiunti, non solo per età, ma, che più importa, per credenze e per abitudini. Così solo mostrerete, o giovani, di intendere le vie per cui salirono a tanta grandezza i progenitori nostri. Così solo potremo arrestare il turbine del *Rococò* che minaccia di irrompere da ogni parte, e trionferà senza dubbio sul gusto antico e sul palladiano, perchè entrambi nelle masse grandiosi troppo per conformarsi alle minute esigenze del vivere odierno, negli ornamenti di soverchio temperati per contentare il più ardente desiderio dei doviziosi, ch'è quello di sfoggiare nelle più suntuose apparíscenze della ricchezza.

All' errore che ci incalza e sta per conquistarci, solo farmaco utile mi pare, pei sacri edifizii, rifarsi a quell' arte archi-acuta, la quale nata col fiorire del cristianesimo, più d'ogni altra sa diventare la interprete dello spiritualismo della Chiesa: pei civili allo studio delle maniere lombardesche e bramantesche, che serbando nella linea purezza, si mostrano svariatamente eleganti nell'ornamento, e ben s'acconciano a fregiare con savia ricchezza le piccole divisioni di cui adesso l' architettura ha bisogno.

Colla speranza debbano fra non molto concordarsi in questo mio desiderio insegnanti ed alunni, depongo volentieri la penna, beato se potrò riprenderla per lodare coloro che l' attuoso ingegno volgessero ad introdurre nell' arte quei mutamenti di cui tanto ha mestieri la presente società.

AGGIUNTE E MUTAMENTI

AGGIUNTE E MUTAMENTI

Pag. 5 lin. 24 aditi (*leggi*) ambulacri.
» 8 » 16 fino al cominciare (*leggi*) fino alla prima metà.
» 15 » 5 spezzati (*leggi*) interrotti.
» — » 9 Sotto questi scaglioni del presbiterio schiudesi una specie di confessione di forma singolare, la quale essendo di certo contemporanea alla prima costruzione ch'io reputo del settimo secolo, serve ancor di più a provar non giusta quella asserzione del Cordero da me accennata a pag. 42, vale a dire, che le confessioni di costruttura contemporanea alle chiese non sieno anteriori al principio dell' undecimo secolo.
» 17 » 10 Potrebbero (*leggi*) Questi di cui parliamo, potrebbero.
» 18 » 33 Sono pure meritevoli di osservazione nel Duomo di Torcello le lastre d'alabastro o marmo trasparente aderenti ad alcune fra le finestre, a servono ad un tempo per invetriate e per imposte. Io inclinerei a crederle contemporanee alla prima edificazione della chiesa nel settimo secolo, quando cioè non era ancora fatto comune l'uso dei vetri applicati alle finestre. È incontestato che le chiudevano talvolta con vetri anche gli antichi, e ne abbiamo prove in Seneca ed in Plinio, in alcune pitture antiche, e fra gli avanzi della dissepolta Pompei (V. Winkelmann, *Monum. ined.*, tom. I, 267. — Mazois, *Antiq. de Pompei*, pag. 77). Ma come osserva Battissier (*Hist. de l'art. monum.*, pag. 646) gli antichi usavano con più di frequenza le pietre speculari, e soprattutto il *Lapis phengites* scoperto in Cappadocia ed in Ispagna sotto la dominazione di Nerone. È quindi naturale che gli Altinati, costruttori di

Torcello dopo il 641, seguitando nello architettare le norme romane, si giovassero, per chiudere le finestre, delle materie più usate sotto l'impero. Finestre quasi simili a queste di Torcello veggonsi pure in S. Miniato al Monte fuori di Firenze chiesa del 1013; la qual cosa varrebbe a provare che sino a quella età, se pur conoscevansi le lastre di vetro, erano per altro ancora rarissime.

Pag. 25 lin. 23 delle terrazze e delle cupole (*leggi*) delle terrazze, sostenute dagli archi, e delle cupole.

» — » 36 la quale prende da Costantino (*leggi*) la quale prende, al dir loro, da Costantino.

» 29 » 26 Solo dopo stampato questo foglio vidi dal mio ingegnoso amico signor Alessandro Zanetti una gentile vedutina di quest'abside di S. Fosca da lui incisa, ma che peraltro non circolò mai in commercio.

» 33 » 20 Va osservato anche lo interno del Duomo di Murano, perchè sebbene i moderni ristauri lo abbiano essenzialmente mutato, conserva però ancora la sua antica forma basilicale, con colonne e capitelli di maniera corintia, i quali per la più parte sono antichi, e col carattere stesso di quelli della cattedrale di Torcello.

Sulla facciata del predetto Duomo di Murano meritano poi lo sguardo dell'archeologo due pilastrate poliedre ricche di fogliami, fregiature e teste che stanno infisse nel muro. Lo scalpello rammenta lo stile romano del bel tempo degli Antonini. Probabilmente anche questi due frammenti furono trasportati da Altino, e forse servirono di modello agli architetti lombardeschi, per quei loro pilastri poligoni di cui il più bell'esempio vedesi nella loggia terrena del Palazzo Ducale.

» 45 » 18 tante altre pietre (*leggi*) tante altre pietre anche più antiche.

» 46 » 22-23 Qualcuno potrebbe qui accusarmi d'essere caduto in contraddizione, perchè dissi portati via da città distrutte fra il quinto e sesto secolo, marmi ch'io reputo appunto scolpiti fra il settimo e l'ottavo. Se piacerà per altro considerare che quelle città, e specialmente Aquileja, continuarono per qualche secolo dopo la prima invasione de' Barbari a conservare abitatori e ad erigere chiese magnifiche, non simiglierà improbabile la congettura che proseguissero a scolpire pietre sacre secondo le norme dei riti cattolici primitivi. Decadendo poi sempre più quei luoghi e crollando codeste nuove chiese murate dopo la prima distruzione, poteva bene avvenire che i Veneziani, anche i rottami di quelle trasportassero alla Dominante per finir d'ornare S. Marco. Aquileja fra l'altre, tanto conservò il suo diritto ad esser detta città fino oltre il secolo XI, che la cattedrale presente fu precisamente alzata prima della metà di quel secolo. Lo stesso dicasi dell'altra di Grado. Per essere però esatto e non entrare in dispute archeologiche intorno alla sussistenza di Eraclea e di Altino dopo la invasione dei Longobardi, amo che il mio benigno lettore tolga da quelle linee 22-23 i nomi di Eraclea e di Altino.

» 54 » 7 Fra i marmi venuti d'Oriente ed aggiunti come ornamento della basilica di S. Marco, vanno pure contati que' due gruppi in porfido che veggonsi presso la Porta della Carta sull'angolo esterno del Tesoro, e rappresentano entrambi due guerrieri che si abbracciano. Parecchie congetture, ma quasi tutte senza critica, avanzarono in passato gli eruditi per indovinare quali personaggi quivi fossero figurati. Chi li tenne, con perfetta ignoranza dell'arte e dell'archeologia greca, Armodio ed Aristogitone uccisori di Ipparco: chi quattro non so quali mori che in non so qual anno aveano voluto rubare il Tesoro di S. Marco; chi i fratelli Anemuria che tramarono insidie ad Alessio Comneno, e così via. Stanco di veder tanto male interpretate quelle strane figure, prese ultimamente ad esaminarle il dottissimo nobile signor Antonio de Steinbüchel

in un suo opuscolo che ha per titolo: *I due gruppi di porfido che stanno sull'angolo del Tesoro della basilica di S. Marco, ecc.* Venezia 1844. Egli da quell'erudito e sagace archeologo che tutti onorano, si fe' nitidamente a ribattere da prima le fanfalucche di chi lo avea preceduto in quella bisogna, poi con acume di ragionamento e scientifica profondità, espose l'opinione fossero rappresentati in due d'essi i Cesari Galerio Massimiano e Costanzo Cloro; negli altri due, Valerio Massimino e Flavio Valerio Severo.

Osservando poi lo Steinbüchel come Nicomedia al tempo di Diocleziano e di Galerio Massimiano fosse la sede di quegli imperatori, crede che i due porfidi stessero colà, e forse decorassero la *Spina* del circo. Crede pure che Costantino, il quale avea tolte molte statue da Nicomedia per recarle a Costantinopoli, vi portasse anche i nostri porfidi, i quali poi trovati dai Veneziani in quest'ultima città, venissero da essi trasportati alla patria come trofeo di vittoria.

Or son pochi mesi l'abate Pasini lesse all'Ateneo Veneto una memoria nella quale, avversando alla opinione del dottissimo archeologo tedesco, intese a surrogare altra congettura: ed era quella che nei due porfidi accennati stessero ripetute in entrambi le immagini di Massimiano Erculeo e di Diocleziano, i quali tennero unitamente l'impero dal 286 al 305.

Nella discussione apertasi intorno al lavoro del signor abate Pasini, io mi feci ad avanzar qualche dubbio in proposito di tale sua opinione, appoggiandomi sulle considerazioni seguenti:

I. Sapersi dalla storia che Massimiano Erculeo era figura gigantesca; non essere dunque probabile che lo scultore nello effigiare quell'imperatore tralasciasse di dare idea di questo strano accidente della natura.

II. Le teste che ci rimangono di Diocleziano mostrarlo tutte colla corona d'alloro, distintivo degli *Augusti*, e mai col berretto che ricopre le teste delle nostre figure.

III. Lo scalpello di questi porfidi essere rozzissimo, nè più manifestare tracce del buono stile romano. Doversi, è vero, considerar decaduta la scultura latina e greca dal 284 al 306, ma non apparire così priva d'ogni savio principio come nei marmi in quistione. La prova di ciò possono darla le sculture stesse di Spalatro fatte eseguire da Diocleziano, le quali, sebbene non corrette, si mostrano però assai superiori ai nostri porfidi. Nè valere l'osservazione che la durezza del porfido fosse la causa per cui venisse sforzato l'artista a far opera più rozza di quelle condotte in altri marmi men duri; imperciocchè le proporzioni delle figure dovrebbero qui mostrarsi uguali a quelle che davansi a tutte le altre sculture contemporanee. Essere per ultimo evidente che lo stile dei veneziani porfidi si raccosta a quello rozzissimo del IX e X secolo.

IV. Quella specie di berretto che portano le figure indicate, non somigliare per nulla alla corona usata dagli imperatori romani nell'Occidente prima della separazione dell'Impero, ma piuttosto accostarsi alla forma del diadema di cui soleansi servire quelli di Oriente dopo il sesto secolo. Di fatto cominciare a vedersi questo berretto nelle medaglie di Maurizio che stette sul trono d'Oriente dal 582 al 602. Dopo quell'epoca essere raro vedere immagini di imperatori bisantini che non ne sieno fregiate. Aversi documento certo che venne usato fino al 1118, perchè nel manoscritto della Panoplia Greca che serbasi nel Vaticano, e che è di quell'anno, vi sta in miniatura Alessio I Comneno col capo coperto da un diadema simile a quello de' nostri porfidi. (V. D'Agincourt, Vol. VI, p. 176 tav. 58).

V. Nel berretto delle nostre figure vedersi presentemente un buco nel quale forse era infissa in origine una croce metallica o di pietre preziose, come soleano portarla sulle loro corone gli imperatori d'Oriente.

VI. Per tali osservazioni rimanendo dimostrato, non offerire i porfidi della Marciana, immagini d' imperatori di Roma nel tempo in cui stava unito l'Impero; doversi quindi ricercare se ed a quali dei Cesari venuti dopo Costantino, potessero appartenere. Il vedere le nostre figure unite ed abbracciate diventava chiara dimostrazione che, se pure ad imperatori alludevano, doveano essere fra quelli che tennero congiuntamente l'Impero. Lo stile poi, ricordando le sculture del decimo ed undecimo secolo, mi confortò a congetturare fossero in quelle rozze figure rappresentati Basilio II e Costantino VIII figli di Romano, che ressero collegati l' impero dal 976 al 1028, regnando quegli in Europa, questi in Asia. Il tenere poi queste due figure la mano sull' elsa della spada farebbe a ragione sospettare, avessero quegli imperatori meritato l' onor della statua per una qualche impresa guerriera. Racconta la storia che questi due Cesari associarono l' armi loro per combattere contro gli Arabi a cui tolsero Emesa, Damasco e Tiro. Non essere quindi improbabile che in qualche luogo pubblico delle dette città fosse alzato il piedistallo o colonna di cui fanno parte i nostri porfidi. Siccome poi nelle predette città sin da' secoli più buj del medio evo tenevano consoli ed aveano frequenza di commerci i Veneziani, così non sarebbe del pari inverosimile, che da una di quelle fossero state tolte le figure in discorso, e trasferite a Venezia insieme a tante altre che ora fregiano S. Marco.

Queste cose, per quanto ricordo, io esponeva a voce in quel giorno; ma dopo facendomi ad esaminare più accuratamente que' porfidi, mi venne sospetto che di imperatori non si trattasse, e che meglio di tutti li avesse interpretati Girolamo Zanetti nel suo erudito Libretto *delle Origini di alcune arti presso i Veneziani* (Venezia, 1758, pag. 65), ove le dice « cose appartenenti allo spazio ch' è corso fra il settimo e decimo secolo o circa, e rappresentanti quattro greci capitani o soldati di quei tempi, siccome assai chiaramente mostrano le armi, le vesti o la maniera di scolpire, che in esse distintamente possono vedersi da chiunque alcun poco si intenda di antichità ».

Pag. 79 lin. 38 quello del Bembo sulla riva del Carbon (*leggi*) quello dei Businello ora Taglioni.

» 80 » 14 Una fra le costruzioni che potrebbe riferirsi a quest' epoca è la chiesa di S. Caterina, la quale in mezzo ai molti recenti ristauri conserva le tracce di lontana età. Si sa che nell' undecimo secolo la abitavano certi religiosi agostiniani chiamati volgarmente *Sacchiti*, perchè portavano una veste simile ad un sacco.

» 82 » 24 Leoncini reggenti colonne, veggonsi pure sotto quei tabernacolini che fiancheggiano il presbiterio di S. Marco e di cui ho fatto parola a pag. 149.

» 103 » 12 Venezia offre altro esempio, e conservatissimo, di questi soffitti a carena di nave, nella chiesa di S. Giacomo dell' Orio.

» 103 » 31 A proposito di questi arconi giova per altro avvertire, come sopra ognuno d' essi s' acuminasse ad angolo acuto un frontespizio a due acque, sulla cima e nei fianchi del quale stavano pinnacoli. Ciò rilevasi da quelle vecchie vedute di Venezia in cui stanno nella loro integrità le chiese di S. Gregorio e della Carità.

» 104 » 33 Appartiene probabilmente al finire del secolo XIII od al cominciare del XIV una statua maggiore del naturale che vedesi dietro l' altar maggiore di S. Nicolò, e rappresenta questo santo cogli abiti vescovili. Codesta rozza opera fu dipinta a più colori forse fin dall' epoca in cui venne eseguita.

» 113 » 29 Due finestre di stile archiacuto di elegantissimo profilo, sono pur quelle che veggonsi sulla facciata di un grazioso palazzino a Murano, vicino al ponte di legno. Distinguonsi pure colà alcuni circoli ornati di bei trafori e fogliami che mi spiacque aver tardi conosciuti, per non poterli dare incisi.

Pag. 114 lin. 19 foro quadrilobato che (*leggi*) foro quadrilobato chiuso in un circolo che

» — » 34 Riparo ad una dimenticanza che sarebbe colpevole. Fra i palazzi ch' hanno i trafori interposti agli archi, merita d'essere particolarmente ricordato quello a S. Fosca dei Coo: Giovanelli, e che prima apparteneva ai Donà. Il finestrato centrale della fronte sul rivo, ove quei trafori si vedono, è della più squisita esecuzione. Questo palazzo vien ora risarcito dalle fondamenta colla direzione del signor Gio. Battista Meduna; e i doviziosi proprietarj non vogliono risparmiata spesa perchè riesca magnifico così nello esterno che nello interno. Sento dire che i signori Coo: Giovanelli tengano le prove essere esso fattura del Calendario: avrei gran piacere fossero incontestabili sì fatte prove, giacchè per tal modo si verrebbe almeno a conoscere un' opera certa del famoso congiurato.

Porta egualmente i trafori *fra* gli archi un altro palazzo di stile archiacuto, che prospetta il rivo di S. Salvador vicino alla calle delle Acque e che appartiene ora al cav. Facanoni, console di Sardegna.

Rimarchevoli son pure per tale particolarità quelli, Erizzo alla Maddalena, Contarini a S. Trovaso.

» 117 » 3 Credo sia erronea la indicazione che mi fu data, appartenesse cioè questo palazzo ai Cicogna. Che che ne sia, è ora proprietà del signor Pajaro.

» 118 » 40 I mutamenti a cui andarono soggette nello interno le case del medio evo, fece sì che venissero tolte anche alcune parti dello esterno. È da tenersi fra queste quel portico a terreno ch'era in moltissime fra le abitazioni, dinanzi alle quali passava un canale o rivo. In una città, ove agitavansi tanti traffichi e i più opulenti cittadini al commercio si consecravano, codesto portico diventava di primaria necessità, perchè serviva peculiarmente a sbarcare le merci di gran volume senza disagio, le quali poi si riponevano nell'ingresso o nei magazzini a quello sboccanti. Qualche resto dei ricordati portici può vedersi in alcuni palazzi sul Gran Canale; come, per esempio, nel Fondaco dei Turchi, nella Ca Doro, nel Palazzo Michiel, detto per questo delle Colonne, nel citato antico al Traghetto di S. Apostoli, in quelli Loredan e Farsetti ed in quello Balbi Valier a S. Vio. Più tardi pare che quest' uso cessasse, ma che la Repubblica lo mantenesse pei pubblici edifizii, come si vede al Fondaco dei Tedeschi e nelle Fabbriche nuove di Rialto.

Fra le parti esteriori delle antiche case veneziane, di cui più quasi non serbansi vestigie, va noverata quella loggia di legno a solajo che denominavasi *Liagò*. A conoscerne l'uso gioverà riportare qui una nota del Temanza posta a pag. 30 della sua Dissertazione sull'antica pianta di Venezia.

« Liagò era una parte integrante delle antiche case dei Veneziani; ed era una specie di loggia aperta dinanzi, ma coperta e chiusa su' tre lati. Non avea nè vetriate, nè imposte, o siano *Scuri*. Altra piccola loggia sotto di esso serviva d' ingresso, ove avea principio la scala, per cui, si saliva all'alto. Sicchè ogni casa ordinariamente non avea che il piano terreno ed un solajo. Tale denominazione si conserva pure ai dì nostri, in alcune casucce di povera gente, e singolarmente di pescatori, nei due Sestieri di S. Croce, e di Dorsodùro. Certa casa molto vecchia nella contrada di S. Luca, nel Sestiere di S. Marco, ha una loggia esterna di tavola, con iscala di legno, denominata anche adesso *Liagò*. Questi *Liagò* erano per lo più rivolti al mezzodì, per fruire i raggi del sole. Forse questa parola deriva dalla voce greca *Heliacon*, che solare significa ».

» 124 » 32 Molto somiglia a questo bassorilievo di S. Giovanni Evangelista uno colla data del 1361, che ora vedesi nel chiostro della Salute, e stava un tempo a S. Gio. Battista di Murano. Anche qui sono scolpiti i fratelli col saccone ed il cappuccio, inginocchiati dinanzi al Santo. L'iscrizione è parimenti in dialetto veneziano.

Pag. 136 lin. 35 Vicino alla Porta della Carta v' ha un sedile di pietra che si stende per buon tratto del muro del Tesoro di S. Marco. Sulle formelle anteriori di esso sedile, stanno rozzamente scolpiti un leone, un drago, altro leone che divora una bestia, una lepre corrente, un toro a testa umana, e per ultimo due puttini usceoti dalla gola di due draghi che portano in caratteri gotici la seguente iscrizione:

L'Om po fare e die in pensar
E vegga quelo che li po incontrar.

L' abate Pasini lo una sua recente Dissertazione letta al Veneto Ateneo, sostenne alludere quelle sculture ai pravi consigli dati da Lodovico Sforza detto il Moro ai Veneziani, consigli coi quali volea impegnarli in una pericolosa guerra contro Carlo VIII che avrebbe fatta la rovina loro.

La supposizione a me pare non bene appoggiata per le seguenti ragioni:

I. Perchè lo stile di quelle sculture mostra come non oltrepassino la metà del secolo decimoquinto, mentre i consigli dati dal Moro ai Veneziani, avvennero del 1495 e 1498, quando l' arte archiacuta a Venezia s' era mutata nella Lombardesca.

II. Perchè la scrittura gotico tedesca, a Venezia si trova soltanto nelle pietre incise fino al 1430 o poco più oltre.

III. Perchè trovandosi gli stessi animali qui scolpiti in moltissime costruzioni dell' Evo mezzano non solo di Italia, ma di tutta Europa, è da credere che sieno anche queste semplicemente ornamentali al paro di quelle.

» 137 » 26-27 dell' antica scuola della Misericordia (*leggi*) dell' antico Priorato della Misericordia.

» — » 38 Un bel lavoro di questo stile vedesi pure sopra una porta di contro alla chiesa di S. Francesco di Paola sulla via che guida a pubblici Giardini. Ciò che v'ha di rimarchevole sono i tre santi di buona maniera che stanno scolpiti a bassorilievo nella parte inferiore: rappresentano il Salvatore in mezzo, ed ai fianchi S. Antonio e S. Pietro martire. Al di sopra v' è un arco foggiato come quello inciso alla predetta pag. 137, il quale va poi chiuso da un frontespizio ad angolo acuto con pinnacoli ai fianchi.

Un altro sopraornato di porta di quest' epoca, è quello superiore all' ingresso laterale della chiesa di S. Michele di Murano: v'è scolpito un S. Giorgio, uccisore del drago, il quale dà un po' nello sgangherato: è però elegante il cuspide in cui si contiene questa rappresentazione.

È degno di tutta l' osservazione anche il chiostro interno, a cui si arriva per la indicata porta; esso ha i capitelli intagliati sulle tarde maniere dell' arte archiacuta, eppure gli archi che vi girano sopra, sono semicircolari.

Fra le opere rimarchevoli di stile archiacuto a Venezia va notato anche il Finestrone circolare sulla facciata meridionale della chiesa di S. Marco, magnifico lavoro tutto rabescato di eleganti archi diagonali, il quale può reggere al confronto delle più belle fra le rose che adornano le gotiche cattedrali. Illustrò questo finestrone con molta esattezza quello stesso signor Engelhard di Cassel, che citai a proposito della pianta di S. Marco (V. *Die Allgemeine Bauzeitung Jahrg.* 1844 *Heft.* 4-5).

» 146 » 41 Fra i sepolcri di rilevanza in quest' epoca eseguiti, va ricordato quello in cui si contenevano le ceneri di Francesco Dandolo doge, morto nel 1339 e di sua moglie: stava un tempo in una cappella nel chiostro de' Frari, e quando quella fu soppressa venne trasportato nei chiostri della Salute. È rimarchevole specialmente pel bassorilievo del suo parapetto, il quale figura la morte della Vergine cogli Apostoli piangenti all' intorno. La composizione somiglia a quelle di identico soggetto, che veggonsi in tanti codici bisantini; e bisantino n' è pure lo stile della scultura; per conseguenza di molto infe-

riore ai progressi a cui quest'arte era salita nel resto di Italia, ed anche nella stessa Venezia nel secolo XIV.

Pag. 181 lin. 1-2 Nel plinto dell'Adamo sta il nome, in quello di Eva il cognome dell'autore (*leggi*) Nel plinto d'Eva sta il nome dell'autore.

» 225 » 9 Avendo letto in una nota del *Fiore di Venezia*, tom. III, pag. 135, trovarsi la statua di Agostino Barbarigo fra que' marmi che la carità patria del fu benemerito monsignor Moschini, avea salvati dallo spirito demolitore del governo francese, ed egli poneva a sicuro ricovero nei chiostri del Seminario, corsi tosto colà per vederla; ma quale non fu la sorpresa mia nel non trovarvela più! Fattene molte ricerche, finalmente seppi che il povero Doge si stava poco degnamente relegato in un magazzino terreno, che a tutto diritto potrebbe dirsi cantina. Entrai, e in fatti vidi il simulacro del buon uomo abbandonato miseramente sotto una finestra da cui scende la pioggia a bagnare le vesti ducali. È una mirabile statua codesta in bel marmo di Carrara, scolpita con tanta squisitezza nelle mani e nelle drapperie, che la si piglierebbe per un lavoro di Benedetto da Rovezzano o di qualche altro degli insigni fiorentini a lui contemporanei. Sta in ginocchio colle mani oranti e vestita cogli abiti ducali. Rilevai da un disegno e da una incisione del 1629 che vidi alla galleria Barbarigo e rappresenta il monumento quale era, come in faccia di questa statua ne dovesse essere un'altra similmente inginocchiata, ed era la statua di Marco Barbarigo: ma quest'ultima andò forse spezzata o smarrita. Il monumento, badando a quel disegno, constava di tre grandi arcate di maniera lombardesca: delle quali quella di mezzo conteneva un altare fiancheggiato dalle due statue accennate, l'una in faccia dell'altra; nelle rimanenti due arcate vedeansi infisse le due urne in cui si chiudevano le ceneri dei due dogi fratelli.

Nè solo il prezioso marmo indicato trovai abitatore di quell'indecoroso museo, ma altri pregevoli di cui qui elenco i principali, perchè la cognizione di codesto fatto ecciti chi ne ha l'autorità, a porre in sito più degno memorie care all'arte ed alle glorie cittadine, e quindi levi ad un luogo destinato a raggentilir gli animi colle più nobili discipline, il disdoro di lasciar fra le spregiate macerie quelle opere, che attestano il più elevato punto di civiltà cui giungesse un popolo.

Ecco l'indicazione di questi monumenti:

1.° Statua più grande del vero di Tommaso Filologo sullo stile del Vittoria.

2.° Un busto antico virile di bel carattere.

3.° Bellissima ara antica con encarpii e varii ornamenti.

4.° Una statua di S. Andrea eseguita nel 1362: ha testa pesante, ma buon getto di pieghe.

5.° Bassorilievo figurante la Trinità; opera del secolo decimoterzo.

6.° Altro bassorilievo figurante la Vergine coronata dal Salvatore con angeli. Lo stile arieggia il lombardesco, sebbene le figure dieno nel tozzo.

7.° Lo stipite della Porta di Bajamonte Tiepolo.

8.° Bassorilievo figurante S. Antonio che benedice i fratelli della Scuola di questo nome; opera del secolo decimoquarto.

» 229 » 5 le due figure testè accennate (*leggi*) le due figure testè accennate, le quali or veggonsi in S. Giovanni e Paolo.

» 237 » 10 nel decimosesto secolo (*leggi*) nel decimoquinto secolo.

» 239 » 14 Rammenta assai la maniera di questo bassorilievo un altro che vedesi nella camera degli Scarlatti sopra una porta, e figura il doge Cristoforo Moro ai piedi della Vergine e tre santi. Vi ha molta finezza di scalpello e molto sentimento.

» 239 » 20 Impedito, non ricordo per quale combinazione, di portarmi ad esaminare que-

sto bassorilievo di S. Nicolò, tentai di fidarmi al giudizio delle Guide finor pubblicate; cosa insolita in me che non amo di stare a detta, ma desidero o bene o male giudicare cogli occhi miei. Sgraziatamente le Guide mi trassero in errore, giacchè, visitata la predetta opera dopo stampato questo foglio, m' accorgo che anzi di essere un *pregiato lavoro sullo stile de' Lombardi*, come tutti que' libri affermano, è invece un mediocrissimo prodotto del secolo XVII ovvero del finire del XVI.

*Pag.*241 lin. 33 Fra le più belle opere di scultura del secolo decimoquinto, è da essere noverato anche il Crocefisso in legno che serve di pala al secondo altare a destra in S. Giorgio Maggiore: lavoro che se pecca per troppo ligia imitazione della natura esteriore, si merita però lode per molta intelligenza del vero. Il Padre Fortunato Olmo, seguito dal Corner, lo disse del Brunelleschi; ma il Morelli ed il canonico Moreni nelle note alla vita del Brunelleschi scritta dal Baldinucci, provarono non appoggiata codesta asserzione. Il Moschini nella Guida di Venezia (tom. II, pag. 373), congetturò potesse essere fattura di Michelozzo Michelozzi, discepolo di Donatello, che venne a Venezia con Cosimo de Medici e vi eseguì la Libreria del monastero di S. Giorgio (Vedi Vasari, pag. 283, edizione del Passigli). La congettura mi pare raffermata dallo stile, che d' assai ricorda le cose di Michelozzo.

E poichè mi venne il destro di parlare intorno a questo artefice, sommo anche nella architettura, stimo non disutile l'osservare come egli doveva esercitare una efficace influenza su tutta l'arte veneziana contemporanea; se vero è ciò che ne racconta il Vasari nella vita di lui: « *Essendo* (dice lo storico) *l'anno 1433 Cosimo (de Medici) mandato in esilio, Michelozzo che lo amava infinitamente e gli era fedelissimo, spontaneamente lo accompagnò a Venezia, e seco volle sempre, mentre vi stette, dimorare: laddove oltre a molti disegni e modelli che vi fece di abitazioni private e pubbliche, ornamento per gli amici di Cosimo e per molti gentiluomini, fece per ordine ed a spese di Cosimo, la Libreria del Monastero di S. Giorgio Maggiore.* Dato vero ciò, non è per certo fuor di ragione il sospettare, che alcune opere appartenenti a questo tempo di ignoto autore sieno di Michelozzo; e del pari non è impossibile ch'egli fosse il primo a dar idea di quello stile del Rinascimento in cui tanto valsero i Lombardi. Per certo quella maniera ebbe la sua culla in Firenze e col mezzo de' fiorentini artefici deve essersi diffusa nel resto d' Italia. In quanto a Venezia la supposizione s'avvalora tanto più, quando si osservi che alcune forme dei Lombardi arieggiano quelle degli anteriori fiorentini. Per esempio le bifore del Palazzo Vendramin e della Confraternita di S. Rocco, pajono suggerite da quelle dei Palazzo Riccardi e Strozzi a Firenze.

» 253 » 28 Squisite modanature di stile lombardesco veggonsi pure nel vasto palazzo Zorzi a S. Severo. In particolare i capitelli corintii del cortile sono di tale bellezza che si direbbero usciti dalle mani del Leopardo.

» 257 » 21 So bene che gli artisti di cui parlai in questo periodo non vissero ed operarono soltanto nel correre del secolo decimoquinto, ma parecchi continuarono la vita e l'operosità anche nei primi anni del susseguente, anzi taluno fino al 1540. Non pertanto io li compresi sotto nome di *quattrocentisti*, e per conformarmi ad altri scrittori che così appellano gli artefici fioriti nella rinascita delle arti; e perchè veramente le migliori fra le opere loro nel secolo decimoquinto condussero, ed in esso ebbero tutti quella educazione che dovea a tanta altezza portarli.

» 265 » 34 Ad aver incontestabile prova come coll' inoltrarsi del cinquecento anche Venezia andasse pazza per tutto quello che ricordava l'antichità classica, basta leggere negli storici, quale vi fosse movimento nel pubblico, allorchè Vittore Fausto professore di eloquenza greca, si cacciò in capo di costruire la quin-

quereme degli antichi, e riuscì tanto bene, che giunse a superar nel corso l'altre galee comuni. Il giorno della fortunata prova fu giorno di festa solenne per tutto il popolo, ed in essa intervenne il vecchio doge Andrea Gritti, il quale vedendo tornare lo esperimento a gloria del Fausto, ne pianse di gioja (V. Giovanni degli Agostini *Notizie storiche ec. ec. degli scrittori Veneziani*, tom. II, pag. 448. Mutinelli *Annali urbani, ecc.* secolo XVI, pag. 66 e seg.)

Pag. 294 » 34 colonne doriche (*leggi*) pilastri dorici

» 375 » 32 Una fra le belle opere del secolo sestodecimo di cui torna spiacevole ignorar l'autore è l'altare di S. Sebastiano in cui si contiene quella Vergine di Tommaso Lombardo che ricordai a pag. 313): si compone di colonne corintie binate, correttamente disposte e coronate da un frontespizio Di stupenda eleganza son pure gli ornamenti della mensa. Questo egregio lavoro che ricorda, così nelle maniere dello scalpello come nella architettura, la più savia maniera del Sansovino, fu condotto nel 1547 come consta dalla iscrizione che vi sta vicina.

» 437 » 9 Un opera del secolo decimosettimo che deve aversi, rispetto all'arte, in qualche considerazione, non foss'altro per certe sue singolarità, è l'arco trionfale fatto erigere dal Senato nel 1694 in onore di quel Francesco Morosini detto il *Peloponnesiaco* che guadagnò tanti allori combattendo contro de' Turchi. Servono di principale decorazione a quest'arco quattro colonne canalate che portano strani capitelli compositi; giacchè invece d'essere foggiati colle solite foglie e volute, constano di spade, scudi e corazze disposte intorno alla campana, e sud esse stanno disposti elmi chiusi da visiere, che tengono luogo delle volute. I puristi, già si sa, gridano anatema, a veder così violate le leggi dei precettisti; ma coloro che badano poco o nulla ai puristi, danno qualche lode al pensiero di alludere con quelle armi al coraggioso Generale cui l'arco fu consecrato, e solo vorrebbero meglio eseguite dallo scalpello e meglio composte, così quest' armi, come l'altre collocate nel fregio della trabeazione.

INDICE ALFABETICO

de' Luoghi sacri e profani ricordati nella presente Opera, colla indicazione di quanto in essi si contiene di rimarchevole in fatto di Architettura e di Scultura.

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell' Opera
Angelo custode (scuola)	Architettura	XVIII secolo	*Andrea Tirali*	. . 456
SS. Apostoli (chiesa)	Cappella Cornaro	XV secolo	*Tul. Lombardo ovvero*	. . 236
	Stile lombardesco; Depositi sepolcrali di Marco e Giorgio Cornaro		*Ales. Leopardo*	. . 237
			Id.	
	Riduzione della ch. interna	Id.	*Gius. Pedolo*	. . 472
Arc.° Raffaello (chiesa)	Fondata	. . . 1618	*Franc. Contini*	. . 430
Arsenale	Prima costruzione . . .	. . . 1104		. . 111
	Ampliato	. . . 1304	*And. Pisano?*	. . Id.
	Nuove Aggiunte	. . . 1312		. . Id.
	Idem	. . . 1327	*F. Calendario?*	. . Id.
	Statua della Vergine nell'atrio	XVI secolo	*Jac. Sansovino*	. . 305
	Statua di S. Giustina sulla Porta	Id.	*Gir. Campagna*	. . 404
	Porta principale	. . . 1460		. . 255
	Corderia detta la *Tana* .	. . . 1579	*Ant. Da Ponte*	. . 356
	Monumento dell'amm.° Emo	XVIII secolo	*Ant. Canova*	. . 486
Arco della cappella Lando (ora ai Giardini pubblici)	D'ordine dorico	XVI secolo	*Sammicheli?*	. 277.475
Ateneo veneto (un tempo scuola di S. Girolamo)	Architettura	XVI secolo	*Aless. Vittoria*	. . 386
	Sculture	Id.	*Id.*	. . 387
S. Basso (chiesa)	Facciata corintia	. . . 1671	*Gius. Benoni*	. . 426
S. Barnaba (chiesa)	Architettura interna ed esterna	. . . 1749	*Lor. Boschetti*	. . 463
S. Biagio (chiesa della R. Marina)	Monumento dell'ammiraglio Emo	XVIII secolo	*Gio. Ferrari*	. . 449
	Architettura	Id.	*Filippo Rossi*	. . 472
Cappelle Emiliana	Architettura elegante del rinascimento	XV secolo	*G. Bergamasco*	. . 175
Cornaro (SS. Apostoli)	Stile lombardesco . . .	Id.	*Tul. Lombardo ovvero*	. . 236
	Depositi sepolcrali di Marco e Giorgio Cornaro .		*Ales. Leopardo*	. . 237
		id.	*Id.*	. . Id.
Giustiniani (S. Francesco della Vigna)	Stupende sculture	XV secolo		. . 240
di S. Gherardo Sagredo (S. Francesco della Vigna)	Scultura	XVIII secolo	*And. Cominelli*	. . 460
	Architettura	Id.	*Tom. Temanza*	. . 469

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
Campanile de' Frari	Cominciato	. . . 1361	*Jacopo Celega*	. . 123
	Compiuto	. . . 1396	*Paolo Celega*	. . Id.
di S. Sofia	Tutti del medio evo e specialmente del sec. XIV.			. . 142
di S. Apollinare				. . Id.
di S. Michele di Murano				. . Id.
di S. Pietro a Murano				. . Id.
di S. Stefano				. . Id.
di S. Barnaba				. . Id.
di S. Polo		. . . 1375		. . Id.
di S. Giovanni Elimosinario	. . . .	.cominc.1398 . finito 1410		. . Id.
di S. Michele Arcangelo	"	. . . 1456	*Marco Turi*	. . 230
di S. Maria Nova	"	. . . 1498	*Matt. Fontana*	. . 231
di S. Maria dell'Orto	Stile lombardesco		"	. . 232
di S. Pietro di Castello	Idem	. . . 1480	"	. . 233
dei SS. Apostoli	Cella	.XVIII secolo	*Andrea Tirali*	. . 436
di San Giorgio Maggiore		Id.	*P. Ben. Buratti*	. . 472
Casa Al Campo dei Mori	Bisantino-Araba	. XIII secolo		. . 97
Falier (al Ponte dei SS. Apostoli)	Bisantino-Araba	. XIV secolo		. . Id.
a S. Agostino (Rio Terrà)	Bassorilievo	. XV secolo		. . 240
Albrizzi	Testa di Elena in marmo .	.XVIII secolo	*Ant. Canova*	. . 486
Cicognara	(Testa di Beatrice in marmo) (Busto del comm. Cicognara)	.XVIII secolo	*Ant. Canova*	. . 486
S. Clemente in isola (chiesa)	Cappella detta la Santa Casa di Loreto	. . . 1646		. . 436
	Monumento di Girolamo Gradenigo, patriarca d'Aquileia	.XVII secolo		. . Id.
	Monum. di Giorgio Morosini	. . . 1676	*Giusto Le Curt*	. . 441
	id. di Pietro Morosini .	. . . 1682	*Id.*	. . Id.
	Bassorilievo in bronzo . .	. XVII secolo	*Camillo Mazza*	. . 443
Colonne in Piazzetta	Portate dall'Arcipelago .	. . . 1125		. . 76
	Rizzate	. . . 1170	*Nicc. Barattieri*	. . 77
	Capitelli e basi	"		. . Id.
Corpo di guardia (all'Ascensione)	Architettura	. XIX secolo	*Lorenzo Santi*	. . 484

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
S. Canciano (chiesa)	Architettura dello interno .	. XVII secolo		. . 437
	Sculture dell'altare della cappella Widmann. . .	. XVII secolo	*Clemente Moli*	. . 440
Dogana della Salute	Architettura	. . . 1676	*Gius. Benoni*	. . 424
S. Domenico (chiesa alle Zattere)	Angeli sopra un altare . .	.XVIII secolo	*G. M. Morleiter*	. . 446
	Altre sculture nella stessa chiesa	Id.	*Id.*	. . Id.
	Architettura	. . 1726-43	*Gior. Massari*	. . 463
S. Elena (in isola chiesa)	Prospetto di stile archi-acuto	cominc. 1418	*Rigo, Crist. ed Amb. da Milano*	. 142-143
S. Ermagora e Fortunato *vulgo* S. Marcuola (chiesa)	Architettura interna . .	. . . 1736	*Giorg. Massari*	. . 464
S. Eustachio *vulgo* S. Stae (chiesa)	Architettura interna . . .	. . . 1678	*Gio. Grassi*	. . 431
	Prospetto	.XVIII secolo	*Domen. Rossi*	. . 433
	Crocefisso in marmo sopra un altare	Id.	*Gius. Torretti*	. . 449
Fabbriche vecchie a Rialto	Architettura	. . 1514-22	*A. Scarpagnino*	. . 208
F.e nuove a Rialto	Architettura	. XVI secolo	*Jac. Sansovino*	. . 284
S. Fantino (chiesa)	Monumento di Vinciguerra Dandolo	. XV secolo		. . 242
	Architettura della cappella maggiore e dell'abside .	. XVI secolo	*Jac. Sansovino*	. . 299
S. Felice (chiesa)	Architettura di stile lombardesco	. XV secolo		. . 239
	Bassorilievo sopra un altare.	Id.		. . Id.
	Varie statue sopra un altare	. XVII secolo	*Giul. del Moro*	. . 404
Fondaco de' Turchi (Gran Canale)	{ Loggia . . . . / Capitelli	. . XI secolo		. . 75
Fondaco dei Tedeschi (Gran Canale)	Architettura del rinascimento	. . . 1504	*Fra Giocondo*	. . 166
Frari (chiesa)	Si getta la prima pietra .	1250	*Nicc. Pisano?*	. . 99
	Interno a tre navi . . .	XIII secolo		. . "
	Abside	XIV secolo		. . 100
	Sepolcro di Arnoldo, teutonico	1300		. . 145
	Sepolcro di Duccio degli Alberti	1336	"	. . Id.

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
Frari (chiesa)	Mon. del B. Pacifico . .	1437	*Sc. forse tedesca*	. . 148
	Dossale di legno	XV secolo	*Scuola tedesca*	. . Id.
	Monumento Tron	XV secolo	*Antonio Rizzo*	. . 179
	Coro e suo chiuso . . .	1475		. . 160
	Statue degli Apostoli ed altre sopra il chiuso del coro		*Vill. Camello*	. . 222
	Monumento di Ben. Pesaro	XVI secolo		
	}Statua di Benedetto . .	"	*Lor. Bregno*	. . 227
	}Statua del Marte . . .	"	*Baccio da Monte-Lupo*	. . Id.
	Mon. di Melchiorre Trevisan	1500		. . 244
	Monum. di Iacopo Marcello .	1484		. . 245
	Monum. di Generosa Orsini	XV secolo		. . Id.
	Monum. del Pasqualigo . .	XV secolo		. . 245
	Monum. del Brugnolo . .	1505		. . Id
	Monum. di Pietro Bernardo	1525	*Al. Leopardo?*	. . Id.
	Statua sopra una pila dell'acqua benedetta . . .	XVI secolo	*Jac. Sansovino*	. . 304
	Monum. di Iacopo Pesaro .	. . . 1547		. . 372
	Monum. del doge Pesaro { Architettura	. . . 1669	*Bal. Longhena*	. . 422
	{ Scultura		*March. Barthel*	. 422-442
	Due altari	. XVII secolo	*Giusto Le Curt*	. . 441
S. Francesco della Vigna (chiesa)	Cappella Giustiniani pregevole per stupende sculture	. XV secolo		. . 240
	Architettura interna della chiesa	. . . 1534	*Jac. Sansovino*	. . 281
	Facciata	. XVI secolo	*And. Palladio*	. . 321
	Monumenti Gritti in coro .	Id.		. . 371
	Statue varie	. s. XVI-XVII	*Aless. Vittoria*	. . 388
	Statue in bronzo . . . . Sulla facciata	. XVI secolo	*Tiz. Aspetti*	. . 396
	Statue sopra un altare . .	Id.	*Tiz. Aspetti o Cam. Bozzetti*	. . 396
	Altare maggiore	. . . 1649	*Bal. Longhena*	. . 419
	Fregi di marmo sopra un altare	. XVII secolo	*Clemente Moli*	. . 440
	Monum. del doge Nicolò Sagredo e patriar. Sagredo.	.XVIII secolo	*Antonio Gai*	. . 450
	Statua di S. Gherardo Sagredo	Id. .	*And. Cominelli*	. . Id.
	Cappella di S. Gherardo Sagredo	Id.	*Tom. Temanza*	. . 469
S. Geremia (chiesa)	Arch. interna ed esterna .	.XVIII secolo	*Car. Corbellini*	. . 472
	Altari	Id.	*G. M. Laureato ed Ant. figlio*	. . Id
I Gesuati (chiesa vecchia)	Facciata di stile lombardesco	. XV secolo		
	Statue sulla medesima . .	Id.		
	Colonne dell'interno . . .	Id.		. . 258
S. Giustina (chiesa soppressa)	Architettura della facciata.	. . . 1640	*Bal. Longhena*	. . 420
	Statue della medesima . .	XVIII secolo	*Clemente Moli*	. . 440

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
Giardini pubblici	Passeggiata pubblica	1810	*Antonio Selva*	474
	Arco di ingresso	XVI secolo	*Sammicheli?*	277-473
Gesuiti (chiesa)	Monum. Da Lezze	XVI secolo		374
	Monum. del doge Pasquale Cicogna	1599	*Gir. Campagna*	402
	Altar maggiore	XVIII secolo	*P. Gius. Pozzo*	432-433
	Architettura interna della chiesa	1715-28	*Domen. Rossi*	433
	Facciata della stessa	XVIII secolo	*G. B. Fattoretto*	Id.
	Monum. di Orazio Farnese	1676		436
	N. D. sulla facciata	XVIII secolo	*Gius. Torretti*	449
	Sculture sull'altar maggiore	XVI secolo	*Id.*	Id.
SS. Gervasio e Protasio (chiesa)	Altare del Sacramento	XVI secolo	"	370
S. Giacomo dall'Orio (chiesa)	Pulpito, stile del rinascimento	XVI secolo	"	249
	Soffitto a carena di nave	XIV secolo	"	(agg.) 300
S. Giovanni in Oleo *vulgo* Novo (chiesa)	Architettura Palladiana	XVIII secolo	*Matt. Lucchesi*	466
S. Giacomo di Rialto (chiesa)	Pianta a tre navi	fondata 520		27
	Capitelli	ristaur. 1013		28
		rifatta 1194		Id.
		risarcita 1531		Id.
	Statua di S. Giacomo in marmo	XVI secolo	*Aless. Vittoria*	390
	Statua in bronzo sull'altar maggiore	Id.	*Gir. Campagna*	401
S. Giuliano (chiesa)	Architettura interna ed esterna	XVI secolo	*Jac. Sansovino e Al. Vittoria*	299
	Statua in bronzo di Tommaso Rangone, sulla facciata	Id.	*Jac. Sansovino*	304
	Altare	Id.	*G. A. Rusconi*	363
	Altare con molte sculture	Id.	*Aless. Vittoria*	387-390
	Cristo morto, bassorilievo in marmo e statue in bronzo	Id.	*Gir. Campagna*	403
S. Giobbe (chiesa)	Cappella maggiore, con molti ornamenti e statue del rinascimento	Fra il 1462-71		234
	Porta esterna	XV secolo		235
	Figure ivi scolpite	Id.	*Pi. Lombardo?*	Id.
	Altra cappella, stile lombardesco	Id.	*Ant. Roselli*	Id.
	Sculture nella medesima	Id.	*Id.*	Id.
	Altra cappella, stile fiorent.	Id.		
	Soffitto di terra cotta	Id.		236
	Monumento di Renato d'Argenson	1651	*Claud. Perreau*	443

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
S. Giovanni e Paolo (chiesa)	Fondata	1390	*Fra Benvenuto*	101
	Continuata	1395	*dalla Cella?*	102
	Finita	1430	"	Id.
	Interno	XIV secolo	"	Id.
	Abside	Id.	"	Id.
	Monumento Venier	1400	*Fratelli dalle Masegne?*	122
	Monum. di Jacopo Cavalli . . .	1394	*P. di Jacobello*	Id.
	" di Paolo Loredano . . .	1370	"	145
	" di Marco Cornaro . . .	1367	*F. dalle Maseg.?*	146
	" di Michele Morosini . . .	1382		Id.
	" di Marco Giustiniani . . .	1347		147
	" di Andrea Morosini . . .	1347	. . . . .	Id.
	" di Giovanni Dolfin . . .	1360		Id.
	" di Pietro Cornaro . . .	1361		Id.
	" di Agnese Venier . . .	1411		Id.
	" di Tommaso Mocenigo	1424	*Pi. da Firenze e Gio. da Fiesole*	Id.
	Porta esterna	circa 1490		160
	Altare della Maddalena	1523	*G. Bergamasco*	174
	Monum. di Pietro Mocenigo . . .	1488	*Pie. Lombardo ed Ant. figlio*	192
	Monum. di Gio. Mocenigo . .	circa 1500	*Tul. Lombardo*	203
	Monum. Vendramin, ricco di squisiti ornamenti . .	XVI secolo	*Al. Leopardo?*	219
	Statua di Luigi Naldo	1510	*Lor. Bregno*	228
	Monum. di Vittore Cappello . . .	1480	*Ant. Dentone*	228
	Altare della seconda cappella a destra della crociera			
	Statue del medesimo . . .	XV secolo	*G. Bergamasco*	174
	Monum. di Pasqu. Malipiero . . .	1462		246
	" di Matteo Giustiniani .	XV secolo		Id.
	" di Bartolommeo Bragadino	Id.		Id.
	" di Michele Steno .	Id.		Id.
	" di Gio. Battista Boncio .	XVI secolo	. . . .	Id.
	" di Girolamo Canale .	Id.	. . . . .	Id.
	" di Nicolò Marcello	1474	. . . . .	247
	Statue equestri			
	di Pompeo Giustiniano	1616	*Franc. Terilli*	398
	di Leonardo da Prato . .	XVI secolo		249
	di Nicolò Orsini conte da Pitigliano	XVI secolo		249
	di Orazio Baglioni . . .	XVII secolo	. . . .	248
	Monum. Loredano in coro	1572	*Gir. Grapiglia*	368
	Statue del predetto . . .	Id.	*Dan. Cattaneo*	308
	Altre statue	Id.	*Gir. Campagna*	399
	Monum. di Luigi e Loredana Mocenigo	1577	*Gir. Grapiglia*	369
	Cappella del Rosario . . .			
	Architettura	1571	*Aless. Vittoria*	386
	Altare	XVI secolo	*Gir. Campagna*	Id.
	Statue sull'altare . . .	Id.	*Al. Vittoria e Gir. Campagna*	399
	Bassorilievi dietro l'altare	XVIII secolo	*Bonazza*	449
		Id.	*Tagliapietra*	Id.
		Id.	*March. ed altri*	Id.

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell' Opera
S. Giovanni e Paolo (chiesa)	Altar maggiore . . . . Archit. e sculture. . .	. XVII secolo	*Matteo Carnero*	. . 430
	Cappella di S. Domenico .	. . . 1690	*And. Tirali*	. . 434
	Bassorilievi in bronzo ivi		*Cam. Mazza*	. . 444
	Monum. Valier	. . . 1708	*Andrea Tirali*	. . 434
	Sculture sul medesimo. .		*Pietro Baratta*	. . 443
	Monum. di Melchiorre Lancia	. . . 1673	*March. Barthel*	. . 441
	Candelabri in bronzo sull'altar maggiore . , . .	.XVIII secolo		. . 430
S. Giuseppe (chiesa)	Bassorilievo sopra un altare	. . . 1371	*Dom. da Salò*	. . 313
	Monum. del doge Grimani .	XVI-VII secolo	*Vin. Scamozzi o Gir. Camp.*	. 332-402
	Busto di Antonio Grimani .	. XVI secolo	*Aless. Vittoria*	. . 391
	Bassorilievo sopra la porta	Id.	*GiulioDelMoro*	. . 403
	Statua sopra una pila dell'acqua benedetta . .	Id.	*Id.*	. . Id.
S. Giorgio Maggiore (chiesa e monast.)	Sepolcro di Bonincontro de Boaterii	. . . 1380	. . . .	. . 149
	Interno della chiesa { Cominciato.	. . . 1565	*And. Palladio*	. . 322
	{ Finito nel	. . . 1601	*V. Scamozzi?*	. . 323
	Refettorio nel convento .	. XVI secolo	*And. Palladio*	. . 324
	Chiostro del Monastero. .	. 1576-1617	*And. Palladio*	. . Id.
	Statue di stucco nell'interno	. XVI secolo	*Aless. Vittoria*	. . 389
	Altar maggiore con getti di bronzo	Id.	*Gir.Campagna*	. . 401
	Statua in marmo della Vergine	Id.	*Id.*	. . 402
	Statue varie	Id.	*Giul. Del Moro*	. . 403
	Monum. del doge Domenico Morosini	. XVII secolo	*Bal. Longhena*	. . 416
	Scala del Convento . . .	. . . 1660	*Id.*	. . 418
	Monum. del doge Marcantonio Memmo (in chiesa) .	. . . 1615	. . . .	. . 436
	Monum. di Lorenzo Venier, generale . . . : .	. . . 1667		. . Id.
	Intagli in legno degli stalli del coro	. XVII secolo	*Alb. De Brule*	. . 442
	Candelabri in bronzo nel coro e nella crociera sinistra	. XVII secolo		. . 430
	Crocefisso sopra un altare .	. XV secolo	*Michelozzo?*	(agg.) 504
S. Giorgio dei Greci (chiesa)	Interno . . . . . . Facciata e lati esterni . .	. XVI secolo	*Ia. Sansovino? più probabilm. Sante Lombardo e Chiona*	. . 297 . . 298
S. Gioachino (scuola)	Bassorilievo sopra la porta .	. XV secolo	. . . .	. . 239
S. Giminiano (chiesa)	Prima fondazione di stile lombardesco	. . . 1505	*Cristoforo del Legname*	. . 295
	Continuata	. . . 1557	*Jac. Sansovino*	. . Id.
	Atterrata	. . . 1810	"	. 296-479

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
S. Giovanni in Bragora (chiesa)	Architettura dell'altar maggiore	. XV secolo	"	. . 238
S. Giorgio degli Schiavoni (chiesa)	Architettura	. XVI secolo	*Jac. Sansovino*	. . 299
S. Gio. evang. (chiesa)	L'Albergo dei Battuti . .	. . . 1453	"	. . 145
	Porta e cortile	. . . 1481	"	. . 233
	Albergo	Id.	"	. . 234
S. Gio. elem. (chiesa)	Interno a croce greca . .	. . . 1525	*A. Scarpagnino*	. . 209
S. Gio. Grisos. (chiesa)	Stile del rinascimento . .	. XV secolo	*Moro Lombar. e Seb. da Lugano*	. . 202
	Altare con bassorilievo . .	. XVI secolo	*Tul. Lombardo*	. . 204
S. Gregorio (chiesa soppressa)	Abside e finestre . . .	. . . 1342	"	. . 103
	Arconi e frontespizio . .	Id.		(agg.) 500
S. Leone *vulgo* S. Lio (chiesa)	Cappella Gussoni, di stile lombardesco, e sculture dell'altare	. XV secolo	*T. Lombardo?*	. . 256
S. Leonardo (chiesa)	Facciata	.XVIII secolo	*Ber. Macarucci*	. . 463
Libreria vecch.	Il più perfetto edifizio di Venezia nel XVI secolo .	. . . 1536	*Jac. Sansovino*	. . 287
	Compiuto	. . . 1582	*Vin. Scamozzi*	. . 343
	Molte fra le serraglie degli archi e fra le figure sugli archivolti	. XVI secolo	*Dan. Cattaneo*	. . 307
	Puttini nel fregio ionico .	Id.	*Gir. da Ferrara*	. . 310
	Antisala	Id.	*Vin. Scamozzi*	. . 343
	Stucchi del soffitto nella sala		*Aless. Vittoria*	. . 383
	Cariatidi della porta . .		*Id.*	. . 388
S. Lorenzo (chiesa)	Interno della chiesa . . .	. . . 1595	*Sim. Sorella*	. . 364
	Altare del Sacramento e statue	. XVI secolo	*Gir. Campagna*	. . 400
Loggetta sotto il Campanile	Marmi, sculture e bronzi pregevoli	. . . 1540	*Jac. Sansovino*	. . 283
	Vergine di terra cotta . .	. XVI secolo	*Jac. Sansovino*	. . 303
	Quattro statue di bronzo .	Id.	*Id.*	. . 304
	Bassorilievi in marmo . .	Id.	*Gir. da Ferrara*	. . 310
	Altri bassorilievi in marmo	Id.	*Tiziano Minio*	. . Id.
	Trofei con putti di marmo .	.XVIII secolo	*Antonio Gai*	. . 450
	Portelli di bronzo . . .	. . . 1750	*Id.*	. . Id.
S. Lucia (chiesa)	Interno della Chiesa . .	. XVI secolo	*And. Palladio?*	. . 334
	Busto del Mocenigo . . .	Id.	*Aless. Vittoria*	. . 391

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
S. Marco (basilica)	Evangelisti in bronzo innanzi l'altar maggiore	XVI secolo	*Jac. Sansovino*	505
	Porta in bronzo della sagrestia	XVI secolo	*Jac. Sansovino*	Id.
	Bassorilievi in bronzo nel coro	XVI secolo	*Jac. Sansovino*	506
	Fonte battesimale	1546	*Tiziano Minio detto da Pad.*	511
	Sculture dietro l'altar maggiore	XVI secolo	*Pietro da Salò?*	512
	Statua in bronzo sul fonte battesimale	XVI secolo	*Franc. Segala*	514
	Due candelabri in bronzo all'altare del Sacramento.	XV secolo	*Maffeo Olivieri*	595
S. Marco (Scuola)	Stile del rinascimento	XV secolo	*M.° Lombardo*	198
	Porta principale	Id.	*Id.*	Id.
	Statue sulla stessa	Id.	*Bartolam. Bon*	137
	Prospettiva a bassorilievo	Id.	*Tul. Lombardo*	199
	Lacunari dei soffitti	Id.	*Id.*	Id.
S. Maria Formosa (chiesa)	Monum. Cappello sopra la porta esterna maggiore	1541	*Dom. da Salò*	515
S. Maria Mater Domini (chiesa)	Fondata	XV secolo	*Pi. Lombardo?*	189
	Compiuta	XVI secolo	*Jac. Sansovino*	Id.
	Statue sopra un altare a destra. Comin. da	XV secolo	*Lor. Bregno*	
	Finite da.	Id.	*Ant. Minello de Bardi*	228
	Altare di stile lombardesco	XV secolo	»	238
S. Maurizio (chiesa)	Architettura interna	XIX secolo	*Progetto di Pietro Zaguri eseguito da Antonio Selva e da Ant. Diedo*	473
	Facciata	Id.	*Antonio Selva*	Id
S. M. Maddal. (chiesa)	Architettura interna ed esterna	XVIII secolo	*Tom. Temanza*	470
S. Maria della Fava (chiesa)	Cappella maggiore	XVIII secolo	*Giorg. Massari*	465
	Architettura del rimanente	Id	*Ant. Gaspari*	Id.
S. Maria dei Miracoli (chiesa)	Arch. del rinascimento	1481	*Pie. Lombardo*	185
	Ornamenti della cappella maggiore	id.	*Id.*	187
	Balaustrata	id.	*Id.*	188
	Pergami	Id.	*Id.*	Id.
	Parapetti dell'altare	XV secolo	*Id.*	Id.
	Volta della chiesa	XV secolo	*Id.*	Id.
	Madonna sopra la porta	XV secolo	*Pirgotele*	226
	Due statuine sopra due altari	XVI secolo	*Gir. Campagna*	404

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
La Madonna dell'Orto (chiesa)	Facciata: stile archiacuto avviato al decadimento . .	. . . 1473		. . 139
	Tre statue sulla facciata .	XV secolo	*Bartolom. Bon*	. . 140
	Sep. di Giovanni De Santis.	. . . 1390		. . 149
	Madonna scolpita sulla porta della sagrestia . . .	XIV secolo	*Gio. de Santis?*	. . 150
	Busti di Tommaso e di Gaspare Contarini . . .	XVI secolo	*Aless. Vittoria*	. . 391
S. M. del Giglio *vulgo* Zobenigo (chiesa)	Busto del Contarini . . .	XVI secolo	*Aless. Vittoria*	. . 391
	Cristo in marmo. . . . (in sagrestia)	XVI secolo	*Giul. Del Moro*	. . 405
	Facciata	. . . 1680	*Giuseppe Sardi*	. . 428
S. Martino (chiesa)	Statue d'angioletti reggenti un'altare	XV secolo	*Tul. Lombardo*	. . 205
	Interno della Chiesa . .	XV secolo	*Jac. Sansovino*	. . 299
	Monumento Erizzo . . .	. . . 1633	*Matteo Cornero*	. . 429
Madonna del Pianto (chiesa)	Architettura	. . . 1649	*Franc. Contini*	. . 430
S. Michiele di Murano (in Isola) (chiesa)	Archit. del rinascimento { incominciata nel . . .	. . . 1466	*Moro Lombar.*	. . 202
	{ finita nel	. . . 1478		
	Facciata			. . 205
	Porta della facciata	. . . 1470	*Morelo di Lor.*	. . 229
	Altri ornamenti nella Chiesa	. . . 1475	*L. del Vescovo Antonio id. Corradino id. G. da Bergamo, Giac., Domen. di Donato da Parenzo, Sim., Crist., Giorg., Ambr., i fratelli Gasparo e Bartolommeo*	. . 229
	Le colonne dell'interno .	. . 1474-82	*Taddeo*	. . 229
	Tramezza ricca d'ornati .	XV secolo	*Id.*	. 205-230
	Bassorilievo sulla porta esterna	Id.		. . Id.
	Statua di S. Girolamo . .	XVII secolo	*Giusto Le Curt*	. . 441
	Campanile	XV secolo		. . 142
La Misericordia (scuola)	Incominciata da	. . . 1508	*Ales. Leopardo*	. . 281
	Continuata da	XV secolo	*Pie. Lombardo*	. . Id.
	Ricostrutta da	. . . 1552	*Jac. Sansovino*	. . Id.
S. Moisè (chiesa)	Architettura esterna ed interna	. . . 1688	*Al. Tremignan*	. . 430
	Pietà in marmo sopra un altare.	XVIII secolo	*Ant. Corradini*	. . 447
	Sculture varie . . .	Id.	*Alvise Tagliap.*	. . 449
	Altar maggiore			
	} architettura	XVII secolo	*Al. Tremignan*	. . 430
	} scultura		*Arr. Marengo*	. . Id.

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
Murano (isola) Il Duomo	Abside arabo	X secolo	. . . . .	. . 32
	Ornamenti esterni . . .			. . Id.
	Pavimento	. . . 1111	. . . . .	. . Id
	Interno	X secolo	. . . . .	(agg.) 498
	Pilastrate antiche . . .	II secolo	. . . . .	(agg.) Id.
	Bassorilievo in legno . .	. . . 1310	. . . . .	. . 104
S. Nicolò (chiesa)	Bassorilievo sopra un altare	XVI-XVII sec.		239 (ag.) 504
	Statua di Nicolò	XIII secolo		(agg.) 500
Nome di Gesù (chiesa)	Architettura	XIX secolo	*Antonio Selva*	. . 476
Ospedale di S. Lazzaro	Fondato	XVI secolo	*Vin. Scamozzi*	. . 331
	Facciata della Chiesa ed atrio della medesima . .	. . . 1673	*Giuseppe Sardi*	. . 427
	Monum. di Alvise Mocenigo in Chiesa	XVII secolo	*Giusto Le Curt*	. . 441
Ospedale degli Incurabili (ora caserma)	Porta d'ingresso . . .	XVI secolo	*Ant. Da Ponte*	. . 337
Ospedaletto	Arch. della facciata . . .	XVII secolo	*Bal. Longhena*	. . 420
	Interno	XVIII secolo	*Matt. Lucchesi?*	. . 466
Palazzo Ducale	Prima costruzione . . .	 900		. . 73
	Sala dello Scrutinio . . .	1301-1309		. . 108
	Sala del maggiore Consiglio	. . . 1340	*Pietro Baseggio*	. . Id.
	Facciate	1424-1463		. 109-125
	Capitelli della Loggia inferiore	. . . 1463	*Gio. Pantal. e Bartolom. Bon*	128 e seg.
	Porta della Carta . . .	1439-1443	*Bartolom. Bon*	. . 135
	Braccio interno dalla porta della Carta alla scala dei Giganti	. . . 1471	*Bartolom. Bon?*	. . 141
	Prospetto in faccia alla scala de' Giganti	1438-1471	*Bartolom. Bon?*	. . 142
	Statue di Adamo ed Eva dirimpetto alla scala dei Giganti	XV secolo	*Antonio Rizzo*	. . 180
	Scala dei Giganti . . .	Id.	*Id.*	. . 181
	Sculture della medesima .	XV secolo	*Dom. e Bern. da Mantova*	. . Id
	Prospetto interno collegato alla scala dei Giganti .	XV secolo	*Antonio Rizzo*	
	Prospetto sul rivo . . .	XV secolo	*Antonio Rizzo?*	. . 184
	Compimento dei due prospetti	. . 1546-50	*A. Scarpagnino*	. . Id.
	Prospetto interno sul fianco della basilica di S. Marco	circa 1501	*Pi. Lombardo?*	. . 197
	Bassorilievo nella loggia .	XV secolo	*Maniera di Pie. Lombardo*	. . 239
	Camino in camera degli Scarlatti	XV secolo		. . 233
	Bassoril. nella stessa camera	XV secolo		. ag. 502
	Scala d'oro pregiata per sculture e stucchi . . .	. . 1556 77	*Jac. Sansovino ed Al. Vittoria*	. 287-383

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
Palazzo Ducale	Statue all'ingresso della medesima	XVI secolo	*Tiz. Aspetti*	. . 396
	Statua della Vergine dietro la sala del Collegio . .	Id.	*Jac. Sansovino*	. . 304
	Cariatidi di un camino nella sala del Consiglio dei X.	Id.	*Pietro da Salò*	. . 312
	Statua di Marte sul verone dalla parte della Laguna	Id.	*Pietro da Salò*	. . Id.
	Sala delle quattro Porte .	Id.	*And. Palladio*	. . 334
	Soffitto	Id.	*Palladio: eseg. da Al. Vittoria*	. 334-390
	Statue sopra una delle quattro porte	XVII secolo	*Franc. Castelli*	. . 398
	Statue in sala delle quattro porte	XVI secolo	*Gir. Campagna*	. . 400
	Statue come sopra . . .	Id.	*Giul. del Moro*	. . 405
	Ristauro del Palazzo progettato	. . . 1577	*And. Palladio*	. . 336
	Camino nell'Anticollegio .	XVI secolo	*Arc. Vincenzo Scamozzi*	
		Id.	*Sc. Tiz. Aspetti*	. 348-397
	Porta dell' Anticollegio .	Id.	*Vin. Scamozzi*	. . 348
	Porta del Magistrato all'Armar	Id.	*Id.*	. . 349
	Altare nella Cappella . .	XVI secolo	*Vin. Scamozzi*	. . 349
	Ristauro del Palazzo ducale eseguito	. . . 1678	*Ant. Da Ponte*	. . 354
	Soffitto del Collegio e Porte		*Id.*	. . 362
	Soffitto della sala del Consiglio dei X	XVI secolo	*Dan. Barbaro*	. . 366
	Ristauro del Cortile . . .	. . . 1602	*Bar. Monopola*	. . 370
	Facciata dell'orologio . .	. . . 1615	*Id.*	. . Id.
	Camino nelle stanze della Signoria	XVI secolo	. . . . . .	. . 373
	Porta trionfale nelle Logge superiori	. . 1567-70	. . . . . .	. . 374
	Iscrizione di Enrico III nella Loggia superiore . . .	. . . 1574	*Aless. Vittoria*	. . 388
	Statue sui finestroni delle facciate	XVI secolo	*Id.*	. . 389
	Busto di Sebastiano Veniero sulla porta dell'I. R. Istituto.	XVI secolo	*Id.*	. . 391
	Pozzo con getti di bronzo nel cortile	. . . 1546	*Nic. De Conti*	. . 392
	Altro pozzo	. . . 1559	*Al. Alberghetti*	. . 393
	Sedili di pietra presso la Porla della Carta . . .	XV secolo	. . . . . .	(agg.) 502
	Arco Trionfale pel Peloponnesiaco in sala dello Scrutinio	1694	. . . . . .	(agg.) 505
Palazzo Regio	Architettura	. . . 1810	*Giuseppe Soli*	. . 479
	Riformato in parte . . .	. . . 1822	*Lorenzo Santi*	. . 482
	Padiglione del giardino . .	XIX secolo	*Id.*	. . 483

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
Palazzi				
Giustinian Lolin (c. g.)	Archit. corrotta	. XVII secolo	*Bal. Longhena*	. . 418
Grimani S. Ermagora	"	XVI secolo	*Vin. Scamozzi*	. . 350
Grassi (c. g.)	Grandioso	XVIII secolo	*Gior. Massari*	. . 465
Grimani S. Polo	Elegante del rinascimento .	. XVI secolo	. . . .	. . 232
Grimani S. Maria Formosa	Architettura	Id.	*Patr. Grimani*	. . 275
	Porta principale	Id.	*Sammicheli?*	. . Id.
Grimani S. Luca (Direz. delle Poste)	Architettura sontuosa . .	Id.	Id.	. . 273
Loredan	Bisantino lombardo . . .	XII secolo	. . . .	. . 78
Manzoni (c. g.)	Archit. del rinascimento .	XV secolo	. . . .	. . 232
Manin (c. g.)	Facciata	Id.	*Jac. Sansovino*	. . 294
	Interno rinovato	XIX secolo	*Ant. Selva*	. . 474
Morosini S. Stefano		. XVII secolo	. . . .	. . 375
Murano (a)	Architettura archi-acuta .	. XV secolo	. . . .	(*88.) 300
a S. Moisè (demolito)	Finestrato continuo . . .	XII secolo	. . . .	. . 74
Papadopoli	Due cariatidi in marmo .	XIX secolo	*Angelo Pizzi*	. . 487
Del Patriarca	Architettura	Id.	*Lorenzo Santi*	. . 482
Pesaro (c. g.)	Grandioso nel suo barocco .	XVII secolo	*Bal. Longhena*	. . 416
Piovene (c. g.)	Elegante del rinascimento .	XVI secolo	. . . .	. . 253
Pisani S. Tomà (c. g.)	Di stile archiacuto . . .	XV secolo	. . . .	. 114-116
Pisani S. Stefano	Grande, ma scorretto . .	XVII secolo	. . . .	. . 375
Priuli S. Maria Formosa	Architettura	. . . 1602	*Monopola*	. . 370
	Busti sulle scale	. XVI secolo	*D. Da Salò*	. . 313
Priuli Ponte di canal regio	"	XVII secolo	*Andrea Tirali*	. . 436
Rezzonico (c. g.)	Architettura	Id.	*Bal. Longhena*	. . 417
	Terzo ordine	XVIII secolo	*Giorg. Massari*	. . 465
Sandi (corte dell'albero)		. . . 1721	*Domen. Rossi*	. . 434
Tiepolo S. Polo (c. g.)	Del rinascimento	XVI secolo	. . . .	. . 253
Topan (c. g.)	Di stile archiacuto . . .	XV secolo	. . . .	. . 114
Trevisan S. Maria Formosa	Stile del rinascimento . .	XVI secolo	*S. Lombardo*	. . 207
Trevisan in Canonica	Facciata	XVI secolo	*G. Bergamasco*	. . 250
Valmarana (c. g.)	Architettura	XVIII secolo	*Ant. Visentini*	. . 474
	Riduzione dello interno .	XIX secolo	*Ant. Selva*	. . Id.
Vendramin (c. g.)	Stile del rinascimento . .	. . . 1481	*Pie. Lombardo*	. . 195
	Ala del medesimo . . .	XVI secolo	*Vin. Scamozzi*	. . 350
Zanobrio (ai Carmini)	Architettura	XVIII secolo	*Ant. Gaspari*	. . 463
	Loggia nel giardino . . .	Id.	*Tom. Temanza*	. . 469
Zen (S. Catterina)	Eleganti ornamenti . . .	. . . 1531	*Franc. Zeno*	. . 366
Zorzi	Elegante del rinascimento .	. XV secolo	. . . .	(*88.) 304
La Pietà (chiesa)	Statua di S. Pietro . . .	XVIII secolo	*Gio. Marchiori*	. . 446
	Statua di S. Marco . . .	Id.	*Ant. Gai*	. . 450
	Architettura	Id.	*Giorg. Massari*	. . 464

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
S. Pietro di Castello (chiesa)	Facciata	 1594	*Progetto di And. Palladio esecuzione dello Smeraldi*	. . 319
	Interno	XVI secolo	*Gir. Grapiglia*	. . 369
	Altar maggiore	XVII secolo	*Bal. Longhena*	. . 419
	Sculture	 1649	*Clemente Moli*	. . 439
S. Pietro e Paolo (a Murano)	Bassorilievo sopra un altare	. . . 1495	*Z. P.*	. . 232
Pili in Piazza di S. Marco	Bellissimi getti di bronzo .	. . 1501-05	*Ales. Leopardo*	. . 217
Porte				
della casa di Marco Polo	Araba	XIII secolo	. . . . . .	. . 81-82
di S. Marco	Tolta da S. Sofia	 1204	"	. . . 83
Id.	Fusa a Venezia	 1112	"	. . Id.
Id.	Id.	 1300	*Bertuc. Orefice*	. . Id.
ai Miracoli	Ad arco inflesso con merli .	XV secolo	. . . . .	. 115-16
alla chiesa de' Frari	Bassorilievo stupendo . .	XV secolo	*Fratelli dalle Masegne?*	. . 121
a S. Zaccaria	Ricorda quella de' Frari .	XV secolo	. . . . .	. . 122
al Ponte della Guerra	Arch. del rinascimento . .	XVI secolo	*G. Bergamasco*	. . 177
dell'Arsenale	Id.	 1460	. . . . .	. . 233
del Bucintoro	Dorica a bugne	XVI secolo	*M. Sammicheli*	. . 276
dell'Anticollegio	a colonne composite . . .	Id.	*Vin. Scamozzi*	. . 318
del Magistrato all'Armar	d'ordine dorico	Id.	*Id.*	. . 319
del Collegio	d'ordine corintio	Id.	*Ant. Da Ponte?*	. . 362
trionfale nelle logge superiori del Pal. Ducale	d'ordine dorico	. . 1567-70	. . . . .	. . 374
terrena della vecchia Libreria	Cariatidi	XV secolo	*Aless. Vittoria*	. . 388
della Carta	Arch. archi-acuta	1439-1443	*Bartolom. Bon*	. . 153
del Pal. Grimani	Bizzarra		*Sammicheli?*	. . 275
del Pal. Vendramin (S. Fosca)	Rinascimento	XVI secolo	. . . . .	. . 232
Ponti				
del Paradiso	Cuspide con sculture . .	XIV secolo	. . . . .	. . 105
delle Penitenti	Architettura	XVIII secolo	. . . . .	. . 456
Procuratie vecchie	I due primi ordini . . .	XV secolo	*P. Lombardo?*	. . 172
	Terzo ordine	 1517	*B. Buono Arch. MaestroGugl. e M. Rocco Scult.*	. . Id.
Procuratie nuove	Interno	 1582	*Vin. Scamozzi*	. . 343
	Facciata a tre ordini. . .		*Id.*	Id.
	Compiute.	XVII secolo	*Bal. Longhena*	. . 411
Prigioni	Le due facciate e l'interno	. . . 1589	*Ant. Da Ponte*	. . 360
	Ponte dei Sospiri		*Ant. Contino?*	. . 361

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
Puteali				
in un cortile a S. Gio. e Paolo	Bellissimo fogliame . . .	XV secolo	*Bartolom.Bon?*	. . 140
in un cortile in Barbaria delle Tole	Ornamenti eleganti . . .	. XVI secolo	. . . . . .	. . 254
in campo a S. Gio. e Paolo	Con putti e festoni . . .	XVI secolo	. . . . .	. . 372
nel cortile del Palazzo Ducale	Con getti di bronzo . . .	 1646	*Nicolò de Conti*	. . 392
altro nello stesso cortile	Id.	 1559	*Alf.Alberghetti*	. . 393
Rialto	Cariatide, detta il Gobbo, in piazza di Rialto	XVI secolo	*Pietro da Salò*	. . 312
	Progetto pel ponte di Rialto	XVI secolo	*And. Palladio*	. . 337
	Altro progetto pel ponte .	 1587	*Vin. Scamozzi*	. . 349
	Ponte attuale	1689-99	*Ant. Da Ponte*	. . 337
	Quattro mezzi rilievi sul ponte	XVI secolo	*Gir.Campagna*	. . 400
Fabbriche vecchie	Architettura	. . 1514-22	*A.Scarpagnino*	. . 208
Fabbriche nuove	Architettura	XVI secolo	*Jac. Sansorino*	. . 284
S. Giacomo (chiesa)	Archit. { Prima fondazione.	 520		
	Archit. { Risarcito	 1013		
	Archit. { Rinnovato . . .	 1194	. . . . .	. . . 27-28
	Id.	. . , . 1531		
S. Rocco (chiesa)	Cappella maggiore e le due laterali	 1490	*Bartol. Buono autore delle Procur. vecchie*	. 140-141
	Altar maggiore	 1495	*Venturino*	. . 171
	Statua sopra il medesimo .	Id.	*Bartol. Buono*	. . Id.
	Le due statue laterali . .	Id.	*Francesco detto il Moschino*	. . Id.
	Due statue vicino alla porta	XVIII secolo	*Gio Marchiori*	. . 446
	Architettura interna . .		*G. Scalfurotto*	. . 462
	Facciata	XVIII secolo	*Ber. Macarucci*	. . 465
S. Rocco (scuola)	Prima invenzione	XV secolo	*Mastro Buono*	. 206-210
	Compimento della facciata posteriore	"	*A.Scarpagnino*	. . 210
	L'Albergo		*Id.*	. . Id.
	Scale	 1545	*Id.*	. . Id.
	Facciata principale . . .		*Id.*	. . 211
	Capitelli della facciata . .		*Id.*	. . Id.
	Statua di S. Rocco sull'altare della Scuola . . .	XVI secolo	*Gir.Campagna*	. . 403
	Intagli in legno della sala superiore	XVIII secolo	*Gio. Marchiori*	. . 446
S.^mo Redentore (chiesa)	Interno della Chiesa cominciato nel	 1576	*And. Palladio*	. . 323
	Crocefisso in bronzo sull'altar maggiore, e statue di S. Marco e di S. Francesco	XVI secolo	*Gir.Campagna*	. . 403
	Due statue sulla facciata .	"	*Id.*	. . Id.
	Tabernacolo e bronzi uniti sull'altar maggiore . .	XVII secolo	*Camillo Mazza*	. . 443

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell'Opera
S. Salvadore (chiesa)	Cappella maggiore . . .	. . . 1503	*Gior. Spavento*	. . 169
	Altar maggiore	XVI secolo	*G. Bergamasco*	. . 177
	Altar di S. Girolamo . .	Id.	*Id.*	. . Id.
	Interno della Chiesa . .	XV secolo	*T. Lombardo*	. . 204
	Monumento Venier . . .	. . . 1556	*Jac. Sansovino*	. 300-303
	Statuina sotto l'organo . .	XVI secolo	*Dan. Cattaneo*	. . 308
	Statua di marmo sotto l'organo	Id.	*JacopoColonna*	. . 311
	Statua di S. Girolamo sopra un altare	Id.	*To. Lombardo*	. . 313
	Monumento Delfino . . .	Id.	*Giul. Del Moro*	. . 406
	Statue dello stesso . . .	Id.	*Giul. del Moro*	. . Id.
	Monumenti Cornaro nella crociera	Id.	*Bern. Contino*	. . 367
	Monumento dei dogi Priuli	Id.	*Cesare Franco*	. . Id.
	Sculture dello stesso . .	Id.	*Giulio del Moro*	. . 403
	Altare — Statue	Id.	*Aless. Vittoria*	. . 387
	Del medesimo	Id.	*Id.*	. . 390
	N. D. sull'altare Delfin .	Id.	*Gir. Campagna*	. . 404
	Facciata della chiesa . . .	XVIII secolo	*Gius. Sardi*	. . 428
Salute (chiesa)	Candelabro in bronzo . .	XVI secolo	*Ales. Bresciano*	. . 394
	Arch. interna ed esterna .	. . . 1631	*Bal. Longhena*	. . 412
	Gruppo sull'altar maggiore e statue unite	XVII secolo	*Giusto Le Curt*	. . 441
Scalzi (chiesa)	Interno	. . 1649-89	*Bal. Longhena*	. . 421
	Facciata	XVII secolo	*Gius. Sardi*	. . 428
	Altar maggiore	XVII secolo	*P. Gius. Pozzo*	. . 431
	Altari della cappella del Cristo e della Vergine . .	Id.	*Id.*	. . 432
	Statua di S. Gio. Battista .	Id.	*March. Barthel*	. . 441
	Statue delle Sibille nel Presbiterio	XVIII secolo	*Gio. Marchiori*	. . 446
	Cappella Manin. — Gruppo in marmo.	Id.	*Gius. Torretti*	. . 449
Scale Soranzo	Attestano tutte il sistema di scale usate a Venezia nel medio evo.	XIV-V secolo		. . 117
Sanuto				. . Id.
Armano				. . Id.
Cappello				. . Id.
Paiaro				. . Id.
Goldoni				. . Id.
Bembo				. . 118
in Barbaria delle Tole	Rinascimento	XVI secolo		. . 255
Minelli	a Chiocciola	Id.	. . . .	. . Id.
d'oro (detta)	Sculture e stucchi pregiati.	. . 1556-77	*Jac. Sansovino ed Al. Vittoria*	. 287-383
	Statue all'ingresso della medesima	XVI secolo	*Tizian. Aspetti*	. . 396
Giganti (detta dei)	Architettura.	. XV secolo	*Ant. Rizzo*	. . 181
	Ornamenti	Id.	*Domen. e Ber. da Mantova*	. . Id.
	Statue di Marte e Nettuno	XVI secolo	*Jac. Sansovino*	. . 302
Collegio (detta del)	Statue	. . 1595 ?	*Franc. Segala*	. . 314
Sagredo	Grandiosa nel barocco . .	XVIII secolo	*And. Tirali*	. . 436

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell' Opera
Servi (chiesa distrutta)	Rovine delle due porte .	 1318	. . . . . .	. . 100
Seminario della Salute (nel Chiostro)	Architettura	XVII secolo	*Bal. Longhena*	. . 416
	Sepolcro di Tommaso Tommasini	 1446	. . . . . .	. . 149
	Busto di Nicolò Da Ponte.	. . . 1584	*Aless. Vittoria*	. . 349
	Busto di Giovambattista Peranda	XVI secolo	*Id.*	. . 391
	Statua di Agost. Barbarigo	 1501	*Scuola fiorent.*	(agg.) 503
	Statua di Tommaso Filologo	XVI secolo	. . . . . .	(agg.) Id.
	Busto antico		. . . . . .	(agg.) Id.
	Ara antica.		. . . . . .	(agg.) Id.
	Statua di S. Andrea. . .	 1362	. . . . . .	(agg.) Id.
	Bassorilievo	. XV secolo	. . . . . .	(agg.) Id.
	Stipite della porta di Bajamonte Tiepolo . . .	XIV secolo	. . . . . .	(agg.) Id.
	Bassorilievo con S. Antonio	Id.	. . . . . .	(agg.) Id.
S. Sebastiano (chiesa)	Fondata nel	 1506	. . . . . .	. . 212
	Condotta in vari tempi.	. . 1511-49	*Francesco da Castiglione.* *Scalpellini* *A. Scarpagnino* *M. Bartolomm.* *M. Guglielmo* *M. Piero*	
	Monum. Podacataro . . .	XVI secolo	*Jac. Sansovino*	. . 301
	Gruppo sopra un altare .	Id.	*To. Lombardo*	. . 313
	Statue di marmo nella cappella Grimani	Id.	*Aless. Vittoria*	. . 389
	Busto di Marc'Antonio Grimani	Id.	*Id.*	. . 391
	Statue nel coro	XVIII secolo	*Gir. Campagna*	. . 404
	Statue sopra un altare . .	XVIII secolo	*Pietro Baratta*	. . 445
	Altare sansovinesco . . .	. XVI secolo	. . . . . .	(agg.) 505
SS. Simeone e Giuda (chiesa)	Bassorilievo	XVIII secolo	*Gio. Marchiori*	. . 446
S. Simeone Minore (chiesa)	Statua di S. Simeone . .	 1317	*Marco Romano*	. . 104
	Architettura	. . . 1718-38	*Gio. Scalfurotto*	. . 460
	Acquaio in sagrestia . .	XVIII secolo	*Tom. Temanza*	. . 469
Spirito Santo (chiesa)	Prospetto di stile lombardesco	XVI secolo	. . . . . .	. . 258
	Monumento Paruta . . .	XVII secolo	*Bal. Longhena?*	. . 424
S. Stefano (chiesa)	A tre navi ad archi acuti.	 1325	. . . . . .	. . 105
	Abside principale. . . .	"	. . . . . .	. . . Id.
	Volta a carena di nave .	"	. . . . . .	. . . Id.
	Porta principale	XV secolo	. . . . . .	. . 121
	Porta della sagrestia . .	 1534	*Fra Gabriele Agostiniano*	. . 213
	Altra dietro l'altare maggiore	Id.	*Id.*	. . 214
	Chiostro del monastero .	Id.	*Id.*	. . . Id.
	Statue degli Apostoli nel coro.	XV secolo	*Vitt. Camello*	. . 225

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOCA	AUTORI	PAGINA dell' Opera
S. Stefano (chiesa)	Monum: di Jacopo Suriano	. XVI secolo	. . . . . .	. . 242
	Monum. Ferretti	 1557	*Sammicheli?*	. . 277
	Busto di Viviano Viviani .	XVI secolo	*Ales. Vittoria*	. . 391
	Due Candelabri	1577-1617		. . 393
	Altar maggiore	XVI secolo	*G. Campagna?*	. . 400
	Bassorilievo e bronzi sopra un altare	Id.	*G. Del Moro*	. . 405
	Monum. equestre del Contarini	 1650	. . . . . .	. . . 436
Terese (oratorio)	Architettura	XVII secolo	*And. Cominelli*	. . 460
Teatro La Fenice	Architettura	 1790	*Antonio Selva*	
	Riduzione (dopo l'incendio)	 1838	*Frat.i Meduna*	. . 476
S. Teodoro (chiesa)	Facciata	XVII secolo	*Gius. Sardi*	. . 478
Torre dell'Orologio				. . 127
	Stile del rinascimento . .	 1466	*Pi. Lombardo?*	. . 196
	Fabbriche laterali . . .	XVI secolo		. . . Id.
	Orologio e suoi meccanismi.	 1494	*Gio. Paolo Rinaldi di Reggio e Gian Carlo suo figliuolo*	. . . Id.
	Colonne aggiunte al Portico inferiore	 1755	*Tom. Temanza*	. 196-469
S. Tommaso (chiesa)	Statue	XVI secolo	*Gir. Campagna*	. . 403
	Arch. interna ed esterna .	XVIII secolo	*Fran. Bognolo*	. . 472
I Tolentini (chiesa)	Chiesa interna	XVI secolo	*Vin. Scamozzi*	. . 352
	Facciata	XVIII secolo	*Andrea Tirali*	. . 455
	Monum. di Francesco Morosini	 1678	*Filippo Parodi*	. . 443
Torcello (cattedrale)	Pianta di forma basilicale .	Fond. nel VII secolo, ristaurata nell' 864 e nel 1008.	. . . . . .	. . . 12
	Abside	VII secolo	. . . . . .	. 14-15
	Cattedra vescovile . . .	Id.	. . . . . .	. . . 15
	Santuario	Id.	. . . . . .	. . . 16
	Amboni	Id.	. . . . . .	. . . 17
	Stipiti della Porta . . .	IX secolo?	. . . . . .	. . . 18
	Pila dell'acqua benedetta .	XII secolo	. . . . . .	. . . 19
	Lastre di alabastro . . .	Id.	. . . . . .	(agg.) 497
	Cripta	VII secolo	. . . . . .	(agg.) Id.
Torcello (S. Fosca) (chiesa)	Pianta a croce greca . . .	X secolo?	. . . . . .	. . . 28
	Portico esterno	XII secolo	. . . . . .	. . . 25
	Abside	X secolo?	. . . . . .	. . . 30
S. Vitale (chiesa)	Facciata	XVIII secolo	*Andrea Tirali*	. . 455

LUOGO	OGGETTI OSSERVABILI	EPOGA	AUTORI	PAGIPA dell' Opera
Volto Santo (chiesa)	Rovine — carattere archiacuto toscano . . .	. . . 1360	»	. . 101
S. Zaccaria (chiesa)	Altari di legno	. . . 1443	*maniera tedes.*	. . 149
	Stile del rinascimento misto al gotico	. . { 1436 1477	*Mart. Lomb.?*	
	Interno	XV secolo	*Antonio q. Marco Proto*	. . 199
	Abside interna, facciata . .	Id.	. . . . . .	. . 200
	Quattro altari delle navi laterali	Id.	. . . . . .	. . Id.
	Monum. di Marco Sanudo .	XVI secolo	. . . . . .	. . 238
	Statua di S. Zaccaria sulla Porta	XVI secolo	*Ales. Leopardo*	. . 242
	Monum. del Vittoria . . .	. . . 1593	*Aless. Vittoria*	. . 389
			Id.	. . 391
Zecca	Solida e magnifica costruzione	XVI secolo		
	Apollo sul pozzo del cortile.	Id.	*Jac. Sansovino*	. . 283
	Colosso nell'atrio	Id.	*Dan. Cattaneo*	. . 308
	Altro colosso nell'atrio . .	Id.	*Tizian. Aspetti*	. . 396
			Gir. Campagna	. . 399
Zitelle (chiesa)	Progetto di	XVI secolo	*And. Palladio*	. . 332
	Eseguito da	XVII secolo	*Jac. Bozzetto*	. . 363

ERRATA-CORRIGE

Pag. 6 *lin.* 11 Calcidici (*leggi*) Calcidici.
» 9 » 4 da robusti architravi (*leggi*) da robusti archi scemi
» 14 » 40 Costodoni (*leggi*) Costadoni
» 27 » 29 Rovoalto (*leggi*) Rivoalto.
» 28 » 17 quinto (*leggi*) sesto
» 31 » 32 1810 (*leggi*) 1831
» 32 » 4 prima (*leggi*) seconda
» 73 » 15 Ottone III (*leggi*) Ottone II
» — » 42 Sagor: pag. 26 (*leggi*) Sagor: pag. 106
» 92 » 41 Vilet (*leggi*) Vitet
» 109 » 21 una parte dell' altra (*leggi*) una parte dell' altro
» 113 » 31 semi circolari (*leggi*) semicircolari
» 115 » 13 1128 (*leggi*) 1428
» 135 » 17 operrate (*leggi*) operato
» 142 » 29 Chiesa di S. Elena, delle Grazie, di S. Giovanni evangelista (*leggi*) Chiesa di S. Elena e delle Grazie, Albergo di S. Giovanni Evangelista.
» 147 » 9 distinguevasi (*leggi*) distinguesi
» 148 » 5 mostra la tomba (*leggi*) mostra ai Frari la tomba
» 200 » 5 sembre alzato (*leggi*) sembra alzato
» 232 » 18 Campanile di S. Maria de' Servi (*leggi*) Campanile della Madonna dell' Orto
» 242 » 9 Zaccheria (*leggi*) Zaccaria
» 256 » 15 Zaccheria (*leggi*) Zaccaria.
» 272 » 19 porte (*leggi*) parti.
» 301 » 23 composite (*leggi*) corintie.
» 303 » 38 altra (*leggi*) altre
» 363 » 1 eccellenti (*leggi*) pregevoli
» 398 » 3 migliore (*leggi*) migliori
» 440 » 7 Widman (*leggi*) Widmann
» 448 » 13 quella (*leggi*) quello
» Id. » 26 consoni (*leggi*) acconci